George Motoi:

● Premiul ACIN pe anul 1974, pentru rolul principal din filmul **Trecătoarele iubirii**, r: Malvina Urșianu.

Sergiu Nicolaescu:

● Premiul ACIN pe anul 1974, pentru rolurile interpretate în filmele **Nemuritorii** (căpitanul Andrei) și **Un comisar acuză** (comisarul Moldovan), r: Sergiu Nicolaescu.

Sebastian Papaiani:

● Premiul primei ediții (1964) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul principal din filmul **Un suris în plină vară**, r: Geo Saizescu.

Amza Pellea:

● Premiul ACIN pe anul 1971 pentru rolul titular din filmul **Mihai Viteazul**, r: Sergiu Nicolaescu.
● Premiul ACIN pe anul 1976, pentru rolul principal din filmul **Osînda**, r: Sergiu Nicolaescu.
● Premiul celei de-a X-a ediții (1977), a Festivalului internațional de la Moscova (U.R.S.S.) pentru rolul principal din filmul **Osînda**, r: Sergiu Nicolaescu.

Emanoil Petruț:

● Premiul primei ediții (1964) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul titular din filmul **Tudor**, r: Lucian Bratu.
● Premiul ACIN pe anul 1971, pentru rolul Trandafir din filmul **Frații** r: Mircea Moldovan și Gică Gheorghe.
● Premiul II la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul Dometie Panait din filmul **Clipa**, r: Gheorghe Vitanidis.

Florin Piersic:

● Premiul III la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cîntarea României» pentru rolul titular din filmul **Pintea**, r: Mircea Moldovan.

Victor Rebengiuc:

● Premiul ACIN pe anul 1976, pentru rolul titular din filmul **Tănase Scatiu**, r: Dan Pița.
● Premiul I la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul titular din filmul **Tănase Scatiu**, r: Dan Pița.
● Premiul I la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolurile principale din filmele **Buzduganul cu trei peceți**, r: Constantin Vaeni și **Doctorul Poenaru**, r: Dinu Tănase.

Ștefan Sileanu:

● Premiul III la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul titular din filmul **Vlad Țepeș**, r: Doru Năstase.

Dorel Vișan:

● Mențiune specială pentru interpretarea unui rol episodic (rolul tatălui lui Filimon din filmul **Mireasa din tren**, r: Lucian Bratu) la cea de-a III-a ediție (1980) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești.

Viața mea...

Cinema

«Am rămas o romantică», îmi spunea Ingrid Bergman cu exact opt ani în urmă, în decembrie 1973, în cabina ei de la londonezul Albery Theatre unde a avut amabilitatea să mă primească între matineu și spectacolul de seară al piesei «Nevasta credincioasă» de Somerset Maugham, în regia actorului-regizor John Gielgud.

Ceea ce m-a frapat atunci nu a fost nici frumusețea, nici farmecul, nici tinerețea actriței cunoscute de pe ecran din atîtea și atîtea roluri **(Intermezzo, Casablanca, Cui îi bate ceasul, Lumina de gaz, Stromboli, Anastasia, Vă place Brahms?, Floarea de cactus)** — frumusețe, farmec și tinerețe sustrase parcă la cei, atunci, aproape 60 de ani, ca printr-o vrajă numai de ea știută, amprentelor scurgerii vremii; ceea ce m-a frapat atunci la acea întîlnire a fost extrema ei simplitate și naturalețe. Nu aveam în față o divă, ci o femeie pe cît de frumoasă pe atît de simplă și naturală, care-și lua cina sumară — un picior de pui rece, un strugure, un pahar cu lapte — în timp ce mă invita să iau loc, cu acel aer dezinvolt propriu marilor actori, cu care părea să spună: «nimic mai firesc decît să ne fi întîlnit».

„Cea mai mare recompensă a unui actor rămîne prețuirea publicului"

Aceeași simplitate și naturalețe le-am regăsit în volumul ei de memorii «Viața mea», scris și mărturisit ca atare (spre deosebire de atîtea alte biografii de vedete ce se proclamă singurele autoare) împreună cu un gazetar, prieten apropiat, Alan Burgess. Pagini ale unei vieți nescutite de încercări dintre cele mai grele, întotdeauna depășite cu bravură și demnitate, fără urmă de reproșuri sau ranchiună — pagini ale unei vieți recompensată, desigur, de strălucirea gloriei, dar și ea asumată cu măsura pe care ți le dă inteligența aliată cu talentul.

«Cea mai mare recompensă a unui actor rămîne legătura cu publicul și prețuirea sa», îmi spunea, tot atunci Ingrid Bergman. De această prețuire actrița a fost înconjurată timp de o jumătate de secol (a debutat, pe ecran, în Suedia, în 1934, cînd avea 17 ani), în cele aproape 50 de filme, în cele peste 2 000 spectacole de teatru susținute pe diferite meridiane, în America, Europa și Australia. La rîndul ei actrița a dăruit, prin talentul și chipul său, o bună parte de celebritate Hollywoodului. Trei premii Oscar pentru rolurile din **Casablanca** (1944), **Anastasia** (1956), **Crima din Orient Express** (1974); talent și chip care au scris un întreg capitol din istoria filmului mondial.

Nimic mai firesc ca memoriile Ingridei Bergman să includă, astfel, mărturii despre viața altor oameni de film și de teatru, mărturii transformate chiar în istoria care a modelat realitatea și legendele artei a șaptea. Am selectat din volumul apărut în Delacorte-Press — New York și în Editura Fayard — Paris, 1980, cîteva din întîlnirile lui Ingrid Bergman cu actori, regizori și scriitori, spre a putea pătrunde, încă o dată, în compania lor în lumea secretă din spatele scenei și ecranului.

A.D.

■

Suedia a dăruit filmului mondial două vedete neegalate nu numai prin talent, frumusețe și farmec dar și ca inteligență și personalitate: Greta Garbo și Ingrid Bergman. Amîndouă au ajuns la celebritate prin intermediul filmului hollywoodian, dar fără să se confunde cu dogmele lui. Cele două superstaruri s-au admirat numai de la distanță, iar unica lor întîlnire, așa cum reiese din memoriile lui Ingrid Bergman, nu pare să fi depășit hotarele unei întîlniri dintre două rivale.

«Frumusețea ei era incomparabilă, și cred că toate rolurile ei erau de-a dreptul prodigioase. Dar Garbo nu dorea să mă întîlnească. Poate că vedea în mine o rivală. Cînd am ajuns la Hollywood (în

1939 n.n.), soțul meu m-a sfătuit să-i trimit cîteva flori. Ceea ce am și făcut.

Mi-a răspuns printr-o telegramă, scria că ar fi încîntată să mă întîlnească cînd voi fi liberă și îmi cerea numărul de telefon. Urma să stau la Hollywood trei luni. Trimisesem o telegramă în chiar prima săptămînă, dar răspunsul a sosit tocmai înaintea plecării. La scurt timp după aceea i-am spus lui George Cukor, știind că este prieten cu Garbo, cît eram de tristă că nu am întîlnit-o, dar că telegrama ei ajunsese abia înaintea plecării mele. George a început să rîdă și mi-a spus: «Nici nu ți-ar fi trimis telegrama dacă n-ar fi fost sigură că plecai imediat».

În anii următori am avut adesea ocazia să o zăresc cînd filmam la Metro Goldwyn Mayer, **Familia Stoddard.** Aveam atunci dreptul la statutul de vedetă — vedetele erau actorii al căror nume apărea pe generic înainte de titlul filmului! — dar cum toate cabinele vedetelor erau ocupate, mi s-a improvizat una în clădirea de alături. Bineînțeles loja Gretei Garbo se afla în cealaltă clădire. Afară așteptau două limuzine negre: una pentru Greta, alta pentru mine, deși locurile de filmare nu erau departe. Le-am spus că ador să merg pe jos și că nu aveam nevoie de mașină. Drept să spun, mi se părea grotesc să te sui într-o mașină pentru cîțiva metri. Dar secretara mi-a spus pe loc: «Dacă refuzi mașina, șoferul pierde slujba, și cum are de hrănit o familie nu ar fi prea frumos din partea ta». Am renunțat să merg pe jos.

Prima dimineață, Garbo și cu mine, amîndouă suedeze, deci extrem de punctuale, ieșeam, la nouă fix din lojele noastre și ne îndreptam către mașinile parcate una lîngă cealaltă. Dar ea nu îmi dădu nici cea mai mică atenție. Mi-am spus că nu are nici un rost să o salut eu, spre a nu se simți jenată. În zilele următoare, pentru a evita repetarea incidentului, stăteam la fereastră pînă cînd o vedeam plecînd și abia apoi ieșeam și eu.

Mai tîrziu, era din nou cît pe aci să ne întîlnim datorită unui prieten comun, desenatorul suedez Einar Nerman. El hotărî să ne invite la masă pe amîndouă, dar nu a trecut mult și mi-a spus: «Garbo nu e încă pregătită să te întîlnească». Mesajul m-a surprins. Ce însemna «nu e pregătită»? Mai tîrziu, Einar îmi spune: «Nu pleca acum, Greta se întoarce la Hollywood și trebuie să vă întîlniți». Dar i-am răspuns: «Nu, Einar, nu este posibil. Știu că nu vrea să mă vadă. Nu ar aprecia deloc invitația ta». Și am plecat.

Mulți ani au trecut de atunci. Mă aflam odată cu soțul meu Lars Schmidt la o petrecere la La Barbade, cînd un grup de oaspeți, printre care se afla și Greta Garbo, își făcu apariția. Cum am zărit-o, m-am întrebat: cum se vor petrece lucrurile de astă dată? Vom reuși oare să spargem gheața? Am coborît în grădină unde m-am pierdut printre invitați.

Lars și cu alți prieteni suedezi vorbeau cu ea și cred că ea a întrebat ceva despre mine căci privea în direcția unde mă aflam. Curînd a ieșit și ea în grădină și a venit către mine. Eram atît de emoționată încît nu știam ce să spun. Ea a fost cea care a început conversația. «Dacă am înțeles bine v-ați îndrăgostit de acest colț numit La Barbade și intenționați să cumpărați un mic teren». I-am răspuns: «Este adevărat, am descoperit o plajă minunată nu departe de aici, și ne gîndeam să ne facem o căsuță».

— În locul vostru nu aș face așa ceva. Aici se fură totul.

— Dar va fi o casă foarte simplă, fără nici un obiect de valoare. Vom petrece aici două luni pe an și în rest o vom închiria.

— Dar o să vă fure toate hainele

— Hainele? Dar aici ai nevoie numai de un costum de baie, un sort și un pantalon. Dacă cineva va pofti la ele nu are decît să le ia!

Nu mi-a răspuns nimic. După o clipă s-a ridicat și conversația noastră a luat sfîrșit. Și întîlnirile noastre deasemeni. Poate că așa explică atitudinea ei în fața vieții. Îi era frică. Frică să nu fie furată, să nu rămînă fără nimic.

Cu timpul, prima noastră întîlnire de la Metro îmi apare destul de tristă. Eram atunci la începutul carierii mele, iar ea, fără să o știe încă, se afla la sfîrșitul ei — coincidența asta m-a frapat întotdeauna. Ea filma **Femeia cu două fețe.** Filmul nu a mers prea bine și ea a fost atît de afectată, încît niciodată nu a mai acceptat să joace. Era femeia cea mai frumoasă, cea mai dotată pe care puteai să ți-o închipui, avea 35 de ani și, de pe o zi pe alta, s-a oprit să lucreze. Cum a putut oare de-a lungul atîtor ani să se trezească dimineața fără nici un scop? Cînd ai copii, nepoți, este altceva, dar singură...

Un ospăț pantagruelic

În cu totul alți termeni reține celebra actriță suedeză întîlnirea ei cu umorul regizorului de origine britanică Alfred Hitchcock.

«Trebuia să se facă orele șase după amiază ca Hitchcock să-și permită să bea primul pahar de Martini. Dar atunci o făcea cu o asemenea ardoare încît la șase și zece avea un serios avans față de oricine altcineva. Dar și eu îl surprindeam cîteodată. Într-o astfel de după amiază, parcă trezit brusc din reverie, întreabă: «Dar ce a devenit Ingrid? I-am răspuns tacticos: «Sînt aici, și sînt foarte bine». Adora să dea de mîncare prietenilor, chiar să prepare el masa. Acasă avea un fel de dulap frigorific, ca la măcelării. Intra înăuntru lui, pe de-a-ntregul, să aleagă ce să mănînce. În acea seară am rămas numai noi doi și mi-a propus să gătească ceva pentru mine. Mergem în bucătărie, el aprinde cuptorul, luăm un pahar, rîdem, dar după cîteva clipe îi spun: «Sînt atît de obosită, mă duc să mă întind puțin pe canapea în salon». «Foarte bine, îmi spuse el, pînă cînd termin, te odihnești puțin». Mă duc să mă întind și adorm. În miezul nopții mă trezesc și îl văd pe Hitch întins pe un divan, dormind ca un nou născut. A doua zi îi spun: «Ei bine, ce se aude cu bucatele tale?». «Nenorocire, răspunde el, am adormit și eu!» Bunătățile atît de laborios preparate, se sleiseră. Amîndoi am fost bucuroși să nu le mîncăm!

Prefăcătoria ca artă

Într-o zi, o revistă de cinema i-a solicitat lui Ingrid Berman părerea ei despre Alfred Hitchcock. Iată ce a scris:

Privirile languroase ale lui Charles Boyer și surîsul inocent al lui Ingrid Bergman (*Lumina de gaz* — 1944)

„Este un regizor extrem de meticulos. Nu există un singur detaliu de care să nu fie sigur atunci cînd începe un film. A studiat dinainte fiecare unghi, fiecare cadraj, pe o machetă reproducînd decorul de pe platou. Cînd lucrează, nici nu privește prin obiectiv, spunînd: «Știu ce se vede». Nu cunosc nici un alt regizor care să lucreze ca el. Desigur ține enorm la punctul lui de vedere, dar dacă un actor îi sugerează ceva, este întotdeauna dispus să încerce. Citeodată credeam că l-am convins cu argumentele mele. Dar el insista «Dacă nu reușești să faci ce-ți spun, prefă-te!» Pentru mine a fost o școală foarte bună; altădată, cînd aveam o discuție cu vreun regizor care nu era de acord cu punctul meu de vedere, îmi aminteam de vorbele lui Hitchcock și «mă prefăceam». Umorul și spiritul său sînt într-adevăr un regal. Iubea oamenii adevărați. Cînd avea de a face cu un impostor, îl deruta ținîndu-i tot felul de teorii ambigue, care la început păreau a fi cît se poate de normale, dar care îți dădeai repede seama nu aveau nici un sens. Era felul lui de a scăpa de mincinoși.

În anii '40, Ingrid Bergman a lucrat în regia lui Hitchcock trei filme: Spellbound, Notorious. Sub semnul Capricornului. Iată ce scria Ingrid Bergman unui prieten despre aceste filmări.

Mă aflu în a șaptea săptămînă de așteptare. Filmul a început conform programului, dar cu Hitch și cu secvențele lui de zece minute, după prima zi avea deja o întîrziere de o săptămînă! Tehnicienii au foarte puțină experiență și, de fapt, nici nu le pasă. Aștept, aștept și în fiecare zi aud același lucru: «Nu începi azi, dar mîine dimineață cu siguranță». În fine, după alte patru zile, Hitch m-a anunțat că îmi voi face intrarea. Eram încîntată. Am repetat și în aceeași zi la ora două am tras primul cadru. Doar atît. Nu știu ce nemulțumire s-a creat pe platou că lucrătorii au refuzat să continue. Și întreruperea continuă de o zi și jumătate. Sînt extrem de nervoasă, deși ceilalți nu par să se impacienteze. (...) Scenariul este interesant, are un sfîrșit foarte bun, dar nu prea îmi place noua tehnică a lui Hitch. Nu am încercat-o pe pielea mea căci după primul cadru filmarea s-a întrerupt, dar i-am privit pe ceilalți. La cea mai mică poticneală totul se reia de la capăt, vezi genul... Nu m-ar mira să mă iau la harță cu Hitch. Vrea să filmăm o bobină întreagă fără pauză; camera să mă urmărească peste tot și pe măsură ce înaintez, mobilele sau alte obiecte jenante să fie aruncate din calea mea chiar în timp ce joc. Asta presupune că trebuie să repeți o zi întreagă și să filmezi ziua următoare. Toată lumea era nervoasă, dar el a insistat să lucrăm așa.

Legile de fier ale vedetarismului

«Îngerul străzii», piesă jucată cu un enorm succes la New York, urma să fie ecranizată, dar cîteva dificultăți păreau să obstacoleze proiectul. Dificultăți deosebit de concludente despre dogmele Hollywoodului și ale star-sistemului din acei ani. Iată cum le notează actrița după 30 de ani. Este vorba de filmul cunoscut nouă sub titlul «Lampa de gaz» în regia lui George Cukor.

David Selznick, producătorul, a început discuțiile și după un timp îmi spune: «Sînt dezolat dar nu ai să joci în film.

— Să nu joc! Cu Charles Boyer ca partener? Dar ce s-a întîmplat?

— Charles Boyer cere să i se treacă primul numele pe afiș.

— Și ce-i cu asta? Să fie trecut primul!

— Nici vorbă de asta. Ești o mare vedetă acum, și am muncit destul să te fac. Nu pot accepta una ca asta.

— Dar dacă am înțeles bine, numele lui Boyer va fi în stînga ecranului și al meu în dreapta.

— Exact. Și tocmai asta nu pot accepta.

— Dar ambele nume vor fi scrise cu același caracter, aceeași mărime și vor apărea înaintea titlului. Ce diferență crezi că este pentru mine dacă apar în dreapta sau în stînga ecranului? Este ultima dintre grijile mele. Și la urma urmei îmi este egal dacă apar înainte sau după titlul filmului. Ce nu îmi este indiferent este dacă lucrez sau nu cu Charles Boyer.

— Nimic de făcut. Nu mă poți convinge. Este o chestiune de prestigiu. Dacă nu ești considerată **Vedeta**, mai bine renunți la rol.

Și filmul era cît pe ce să nu se facă, pentru că Boyer era o mare vedetă și de mult mai mult timp decît mine. Nu putea fi vorba să accepte condițiile puse de Selznick. Dar atîta am plîns, am țipat și l-am implorat încît în cele din urmă Selznick a cedat.

O altă dificultate a intervenit o dată cu prima zi de filmare. Întotdeauna am rugat regizorii mei să nu înceapă un film cu scena de dragoste. Desigur filmările nu se fac niciodată în ordine cronologică ci în funcție de decor și de loc de filmare. Hazardul mă persecutase și altă dată să încep o filmare cu o îmbrățișare pasionată cînd de-abia făcusem cunoștință cu partenerul. Îmi amintesc că mult mai tîrziu, cînd am făcut **Vă place Brahms?** (pentru piața americană filmul a fost intitulat **Din nou la revedere,** căci producătorii americani se temeau că publicul american se va întreba «cine e ăsta Brahms?»), l-am rugat pe Anthony Perkins să vină în cabina mea și să mă îmbrățișeze. Mai întîi a rămas teapăn, apoi am crezut că leșină, după care a izbucnit în rîs: «Să vă îmbrățișez, de ce?» Iar eu i-am explicat: «Pentru că va trebui să o facem în film, pentru că sînt timidă și mă gîndeam că, dacă ne exersăm mai întîi aici, ne va fi mai ușor să o facem în fața a zeci de tehnicieni».

Dar cu Charles Boyer era de-a dreptul absurd! Ca întotdeauna turnarea avea loc în dezordine și în prima mea scenă ajungeam într-o gară din Italia, săream din tren și mă năpusteam spre Charles care stătea

Un film început ca o comandă socială și sfîrșit într-o apoteoză de Oscaruri (cu Humphrey Bogart, Claude Rains, Paul Henreid în *Casablanca* — 1944)

nemișcat în mijlocul peronului așteptînd să mă arunc în brațele lui și doar atunci urma să mă sărute. Nici o femeie normală nu ar fi refuzat să se lase sărutată de Charles Boyer, dar eu trebuia mai întîi să alerg pînă la el, el care stătea acolo singur, cocoțat pe un practicabil spre a nu se observa că era cu cîțiva centimetri mai mic decît mine! Ne-ar fi fost mult mai ușor să izbucnim în rîs decît să luăm aerul unor îndrăgostiți pasionați.

Dar Charles Boyer era minunat. Este actorul cel mai inteligent dintre toți cu care am lucrat și era atît de prevenitor. Era atît de cultivat, de bine crescut și atît de **altfel.** În **Lampa de gaz,** juca rolul unui bărbat care se căsătorește cu mine și încearcă să mă înnebunească, la propriu, pentru că ceea ce îl interesa erau bijuteriile ascunse de o mătușă a mea în casa în care eu locuiam. A fost și a rămas un actor incomparabil. Îmi amintesc de o reprezentație la New York cu piesa lui Jean Paul Sartre, **Mîini murdare.** În spatele meu erau două femei care în momentul apariției lui Charles Boyer au început să șușotească: «Doamne, ăsta e Boyer! Atît de mic! Are și burtă! E aproape chel!» Am simțit că nu mai pot suporta și m-am întors și le-am spus: «Așteptați o clipă, să înceapă să joace». Au tăcut. Iar el a început să joace. Ca întotdeauna era magic, a pus de îndată stăpînire pe public. Vecinele mele nu au mai scos nici o vorbă. S-au mulțumit să aplaude.

A ști ce vrei

Într-un alt episod din memorii, Ingrid Bergman notează o scurtă întîlnire cu o mare actriță pariziană, a cărei origine ne-a făcut întotdeauna să ne simțim mîndri: Elvira Popescu.

Roberto Rossellini (al doilea soț al actriței n.n.) acceptase să pună în scenă la **Théâtre de Paris** piesa «Ceai și simpatie», de Robert Anderson, făcîndu-i-se totodată propunerea să joc eu rolul principal. Am căzut literalmente din nori: «Cum, cu accentul meu mizerabil să joc în franceză? Este imposibil». Dar doamna Popescu, proprietara teatrului, a intervenit prompt: «Ascultă-mă, eu sînt româncă și uite cum am reușit. De ce să nu reușești și dumneata?» Avea un accent foarte puternic de care nu a încercat niciodată să scape și toată lumea o adora.

Există și prieteni

După ce Ingrid Bergman a părăsit Statele Unite pentru a se căsători cu regizorul Roberto Rossellini, o adevărată campanie de protest s-a dezlănțuit la Hollywood și în toată America

După 5 ani de Hollywood, Ingrid Bergman avea un statut de supervedetă (cu Gary Cooper în *Saratoga* — 1945)

împotriva ei. Foarte puțini dintre cei ce îi arătaseră prietenie au rămas alături de ea. Printre ei și Jean Renoir.

Într-adevăr Jean Renoir m-a salvat. La Hollywood unde ne-am cunoscut și ne-am împrietenit, îi spuneam adesea: «Trebuie să lucrăm împreună», și Jean îmi răspundea: «Nu, nu a sosit încă momentul nostru, pentru mine ești o vedetă prea mare. Voi aștepta declinul. La Hollywood declinul este un fenomen inevitabil. Orice carieră are suișuri și coborîșuri. Acum ești în vîrful piramidei, mîine te prăbușești. Voi aștepta ziua cînd vei cădea și voi întinde o plasă să te prind. Voi fi pregătit cu fileul.»

Jean Renoir a venit așadar la Santa Marinella (în Italia unde locuia cu Rossellini. n.n.) și mi-a spus: «Ingrid, a venit momentul, sînt cu plasa pregătită să te prind. Vino la Paris să facem un film împreună». I-am răspuns: «Jean, este imposibil, niciodată Roberto nu mă va lăsa să lucrez cu altcineva». Mi-a surîs: «Nu te necăji, îi voi vorbi eu». Zis și făcut, Spre marea mea surpriză, Roberto i-a răspuns pe loc: «Excelentă idee. Trebuie neapărat să lucrezi cu Jean». Și așa am plecat la Paris să turnez **Elena și bărbații.** Roberto se afla tocmai pe punctul să plece în India să filmeze acolo, ceea ce explica probabil și schimbarea lui de atitudine. Apoi Renoir era printre puținii regizori pe care îi admira.

Și așa am ajuns din nou la Paris. Era foarte stimulant să lucrezi în regia lui Renoir cu Mel Ferrer, Jean Marais și Juliette Greco, ca parteneri. Mi se spunea că era cea mai friguroasă iarnă în Europa, de o sută de ani, dar eu eram cu copiii mei și mă simțeam minunat. În Franța filmul a făcut mare succes, criticii l-au apreciat enorm. Dar cînd a fost lansat în Statele Unite, criticii l-au decretat un dezastru.

Nu tocmai... candidă

Dramaturgul iconoclast, cel care s-a războit prin pana sa cu multe dintre tabuurile societății britanice, George Bernard Shaw, a avut și el o întîlnire cu Ingrid Bergman, întîlnire care nu-i dezminte nici caracterul, nici sarcasmul.

Așa-zisa întîlnire a început printr-un telefon al lui Gabriel Pascal, freneticul producător maghiar, stabilit în Anglia în anii '30 și care și-a deschis repede drum către glorie. La începutul acestui drum, pe vremea cînd nu avea în pungă nici un gologan, a adunat, nu fără ostenea-lă, cu ce să-și plătească trenul pînă la Ayot St. Lawrence și taxiul pînă la locuința lui Bernard Shaw.

— Vin special de la Londra să-l văd pe dl. Shaw. Este vorba de o afacere foarte importantă, îi explică el menajerii care a deschis ușa.

— Nu aveți noroc, dl. Shaw se odihnește, nu-l puteți vedea înainte de trei ore.

→

— «Ah!» și după o scurtă pauză», «În cazul ăsta am o mică problemă, puteți să-mi împrumutați bani de taxi să mă întorc în sat și să pot reveni la ora trei?»

Puțin surprinsă, menajera îi întinse o liră. Informat de această tranzacție, Bernard Shaw s-a amuzat de tupeul unui necunoscut care vine să împrumute bani de taxi de la menajera lui. Cînd Gabriel s-a întors, îl pofti de îndată în biroul său.

— Ei bine care este afacerea aceea importantă care vă aduce la mine?

Gabriel se apleacă puțin către scriitor, așează în cel mai părintesc mod cu putință mîna sa pe genunchiul scriitorului și decretă pe tonul cel mai serios din lume:

— Domnule Shaw, am venit ca să vă fac celebru!

La sfîrșitul după amiezii, Gabriel Pascal părăsea locuința de la Ayot St. Lawrence cu autorizația de a se ocupa de toate drepturile cinematografice ale pieselor lui Bernard Shaw.

Același Gabriel Pascal a venit să mă vadă de două ori la Hollywood. Dorea să mă convingă să joc **Candida** pe ecran, sau dacă ideea nu îmi surîdea, să montez eu piesa. Nici una nici alta dintre propuneri nu mă atrăgea și am refuzat. Am fost deci puțin surprinsă cînd mă anunță la telefon: «Dl. Bernard Shaw ar fi bucuros dacă ați veni la Ayot St. Lawrence să luați ceaiul cu el».

— Foarte amabil din partea lui, sînt foarte bucuroasă să-l întîlnesc.

— Dacă vrea să vă vadă este pentru că a auzit că ați jucat la New York o **Ioana d'Arc** care nu era a lui. Dealtfel vă va trimite și piesa lui.

Sosi și ziua cînd Gabriel veni să mă conducă în ținutul Herefordshire. Nouăzecișidoi de ani, surîzător, strîmbîndu-se ca un scamator, Dl. Shaw ne aștepta la grilajul grădinii. Cobor din mașină, îmi deschide poarta și îmi spune: «De ce nu ați jucat piesa mea?»

— Să ne spunem mai întîi bună ziua. Oare pot intra?

— Intrați, intrați. O să luăm imediat ceaiul. De ce n-ați jucat piesa mea?

De data asta trebuia să răspund: «Ei bine nu am jucat-o pentru că nu mi-a plăcut.»

S-a crispat. Am crezut că îmi va închide poarta în nas. Am avut impresia că auzea pentru prima dată pe cineva spunîndu-i că nu i-a plăcut **Sfînta Ioana**. Poate despre alte piese i se mai spusese, dar despre **Sfînta Ioana** niciodată.

Nu putea să-și creadă urechilor.

— Dar ce spuneți acolo. Nu știți că este o capodoperă.

— Da este, sînt sigură, dar Ioana dumneavoastră nu este adevărata Ioana franceză. Ați făcut-o prea subtilă. Ați rescris toate vorbele ei. Ați făcut-o să spună o sumedenie de lucruri pe care adevărata Ioana d'Arc nu s-ar fi gîndit niciodată să le rostească.

Ne aflam încă pe aleea din fața casei și îmi spuneam că se va enerva atît de tare încît nu vom intra niciodată înăuntru, ce să mai vorbim de ceai!

Dar deodată a început să rîdă, ne-a poftit înăuntru și în tot timpul ceremonialului ceaiului nu a încetat o clipă să se amuze: «la te uită, nimeni nu ar fi îndrăznit să-mi spună una ca asta. Și să vii tocmai dumneata, o fată de la Hollywood... cum te cheamă? Ah! Da. Mi se spune că ești o mare actriță, și nu vrei să joci **Sfînta Ioana** mea! la să vedem acum în care dintre piesele mele ai jucat?

— Dar... n-am jucat în nici una.

— Biată copilă! Dar atunci nici măcar nu ai debutat...

Am vorbit despre teatru, despre actrițele pe care le cunoscuse. Dar eu, ce făcusem? Cine era acest Maxwell Anderson? (autorul piesei **Ioana d'Arc** interpretată de Ingrid Bergman la New York. n.n.) Și bine-înțeles am vorbit mult despre Ioana.

I-am explicat: «Am făcut din Ioana o simplă țărancă. I-ați pus în gură cuvinte minunate dar sînt ale lui Bernard Shaw. Știu pe dinafară tot ce a spus Ioana pentru că scriptele procesului s-au păstrat. Ea nu avea nici un fel de educație, de școală, numai un bun simț și un curaj fantastic. Ea nu s-a temut de nici unul dintre bărbații care au interogat-o și care apoi au condamnat-o. Ei erau instruiți, ei erau savanți, scriau și citeau, în timp ce ea nu știa nici una, nici alta, dar i-a înfruntat cu curaj. În piesa dumneavoastră o faceți să spună: «Da, îmi place compania bărbaților. Detest să port fustă și să stau acasă să țes». Dar ea tocmai asta ar fi dorit, să rămînă acasă, să păstorească oile, să toarcă, să țesă. Ea nu dorea să se bată în fruntea bărbaților».

A fost primul film după eclipsă (cu Mel Ferrer în *Elena și bărbații* — 1956)

În sfîrșit, sosi momentul plecării. Mi-am dat seama că domnului Shaw îi venea extrem de greu să se scoale din fotoliu. Mă gîndeam: mai cu seamă nu îl ajuta. Probabil are oroare de asta.

Cum nu putea să se ridice. Gabriel a încercat să-l ajute. Asta l-a făcut furios peste măsură. În sfîrșit, în timp ce ne conducea la mașină mi-a spus: «Ai să mai vii să mă vezi?» I-am răspuns: «Desigur cu cea mai mare plăcere. Soțul meu sosește săptămîna viitoare. Aș fi încîntată să vi-l prezint. Am putea veni în timpul weekend-ului.»

M-a privit cu ochi mici și răi și

mi-a spus: «Nu am nici un chef să-ți cunosc soțul. Pe dumneata vreau să te văd!»

Apoi privirea s-a făcut tandră și ademenitoare; era evident că nu renunțase la forța sa de seducție. Și avea nouăzecișidoi de ani! Îmi pare nespus de rău că nu l-am mai revăzut.

Era incredibil de frumos

Întîlnirea lui Ingrid Bergman cu un alt dramaturg de talie universală, tot irlandez de origine, și cu reputația de a fi la fel de dificil ca Bernard Shaw, și anume cu Eugen O'Neill s-a petrecut însă în termeni mai pașnici.

L-am întîlnit pe O'Neill atunci cînd jucam Anna Christie, pe la începutul anilor '40. Deschisesem stagiunea în teatrul de vară al lui Selznick, la Santa Barbara, după care am dat cîteva reprezentații la San Francisco. Într-o seară, după spectacol, am fost anunțată că soția lui O'Neill, Carlotta, mă așteptă să-mi vorbească.

Era o femeie brună, foarte impunătoare. Îmi spuse că soțul ei era încîntat că i se joacă piesa. Era bolnav și nu a putut veni la teatru dar ar fi dorit să mă întîlnească. Aș accepta să iau masa cu ei duminică la prînz? Vor trimite mașina să mă ia.

Locuiau pe coastă, în apropiere de San Francisco, într-o casă stranie. De altfel întregul episod avea să aibă un aer misterios. Am ajuns și am așteptat am așteptat îndelung. În sfîrșit Carlotta sosi și îmi spuse: «Am să vă fac un semn cînd va trebui să plecați, obosește foarte repede. Acum mă duc să îl anunț.»

Început rolurile maturității
(Anthony Perkins în *Vă place Brahms?*— 1963)

Eram în hol. Casa scării era imensă. Deodată l-am văzut. Era incredibil de frumos. Avea ochii negri, extraordinar de pătrunzători și un chip superb; era foarte înalt și foarte subțire. A coborît scara. Mi-a spus că auzise cît de bine eram în **Anna Christie**. M-ar fi interesat să-i vizitez atelierul? Lucra acum la nouă piese, acoperind o perioadă de 150 de ani și povestind istoria unei familii de irlandezi emigrată în Statele Unite.

Scria atît de mărunt că nici cu ochii foarte buni nu puteai să decifrezi. Carlotta care-i bătea la mașină manuscrisele, lucra cu o lupă. O'Neill mi-a explicat că intenționa să creeze o companie pentru a pune în scenă ciclul integral al celor nouă piese. Fiecare actriță sau actor urma să interpreteze mai mulți membrii ai acestei mari familii, pe parcursul a diferite generații. Proiectul era ambițios. Ar fi dorit să fac parte din trupă. L-am întrebat cît timp ar dura? «Patru ani». «Patru ani? Nu, nu era posibil, aveam un contract cu David Selznick.

Am plecat. Nu l-am mai revăzut. Mult timp după aceea Carlotta mi-a povestit că parkinsonul de care suferea îl făcea să tremure atît de tare încît practic nu mai putea să scrie. A încercat să dicteze, dar nu mergea. Atunci s-au mutat pe coasta de est în apropiere de Boston. Din momentul în care pierduse orice speranță să poată termina piesele, O'Neill a hotărît să le ardă. Nu dorea ca alții să-i completeze piesele după moarte. «Le-a ars ca și cum ar fi ars proprii săi copii», îmi spuse Carlotta într-un suspin».

Totuși O'Neil uitase că depusese la biblioteca universității din Yale un manuscris al piesei **Conace mai impunătoare** cu toate corecturile, notele și indicațiile de regie. În 1958, adică cinci ani după moartea sa, manuscrisul a fost descoperit de către un producător de teatru, suedez; pe el era menționat «A se distruge după moartea mea». Dar piesa avea o valoare mult prea mare pentru a fi distrusă. Carlotta și-a dat încuviințarea pentru ca piesa să fie tradusă în suedeză. Premiera a avut loc în Suedia în 1962.

Atunci l-a cunoscut pe Jose Quintero. Era fascinat de opera lui O'Neill. Quintero lucrase la universitatea din Yale pe notele și sugestiile lui O'Neil pentru a putea face din **Conace mai impunătoare** un spectacol în spiritul autorului. Spectacolul urma să inaugureze teatrul Ahmanson, cu o sală de două mii de locuri, de la Los Angeles. Era o mare ocazie și Quintero a încercat să obțină participarea lui Ingrid Bergman pentru rolul elegantei Deborah Harford, și pe cea a lui Colleen Dewhurst pentru Sarah, nora ei irlandeză. Ingrid Bergman a acceptat.

Piesa a ajuns la New York la teatrul Broadhurst la 31 octombrie 1967, critica a fost unanimă în a o distruge: «Melodrama amară agrementată cu monologuri interioare, scrîșnite, plină de ură și incesturi, suprasaturată de retorică și de vorbărie», sau «Un vestigiu al convingerilor melancolice ale lui O'Neill, și anume infernul nu e nimic față de umanitate». Totuși Ingrid Bergman nu s-a simțit lezată. Experiența O'Neill fusese unică și nici un comentariu nu putea avea vreo importanță.

Traducere și selecție
de Adina DARIAN

Utopii realizabile

Cinema

Spunerea versurilor rămîne încă o modalitate dramatică ce ţine de recital, de comunicarea directă a actorului, care poate fi însuşi poetul. Uneori asemenea recitaluri sînt regizate prin adausul unor elemente decorative: costumul, fundalul simbolic şi cam atît.

Istoria literaturii ne păstrează, din păcate, numai în înregistrări sonice, cîteva **banchete** lirice cu versuri de Ion Minulescu, Tudor Arghezi, G. Călinescu, G. Bacovia, în lectura autorilor. Acestea sînt direct documente literare ce au şi un caracter memorial-biografic. Vorbind de spuitorii de versuri, noi ne gîndim în primul rînd la spectacolele de poezie ce-ar putea depăşi ipostaza recitativ-dramatică; ne gîndim la posibilitatea unui **film de poezie.** Spunînd toate acestea, nu excludem filmul documentar în care poeţii pot fi puşi să-şi recite versurile.

Visez un film dedicat poemelor lui Blaga

Desigur, filmele de poezie ar fi nişte opere «cu tiraj redus», adică nişte spectacole cu un număr mai mic de spectatori, dar cu o audienţă esenţială; cei care ar veni la un film în care se spun poezii de Tudor Arghezi sau de Lucian Blaga, ar veni ca la un **banchet spiritual,** ca la o **ceremonie** a poeziei. Asemenea filme n-ar fi nişte spectacole retorice, n-ar avea nimic anecdotic, n-ar fi precedate nici de incursiuni didactice în opere, ci doar o curgere în **dicteu** cinematografic a poeziei.

Formulînd aceste sugestii, nu facem o schiţă de scenariu (fără scenariu nu e posibil filmul), ci etalăm numai nişte principii echivalente unor dorinţe ce ţin de un anumit viciu permis, «nepedepsit», după expresia lui Valéry Larbaud. Gîndurile mele despre un film de poezie nu sînt numai ale mele, ci şi ale multor consumatori de arte, îndrăgostiţi mai ales de misterul poetic.

Un film de poezie ar fi — ca structură — o creaţie sincretică, în care versurile ar curge pe un decor substanţializat şi omologat cu starea emoţională a textului şi pe un comentariu muzical, în care expresia lirică să fie favorizată (eventual muzică din compozitori înrudiţi ca tonus cu starea poetică). Unde textul (sau contextul) o cere, s-ar putea introduce ca element decorativ dansul.

Fără nici un abuz de pitoresc, fără etnografizare, fără o poetizare calofilă a peliculei, un film dedicat poeziei lui Blaga, de exemplu, ar putea, prin vocea unor mari **spuitori** de versuri, să contribuie la apropierea poeziei — ca mister — de oameni. Fără să arate a «decameron» poetic sau a «han al Ancuţei», un film de poezie poate proiecta interioare în care mobilele vorbesc prin tăcerea lor, poate proiecta tablouri sau compoziţii echivalente, ca reverberaţie, poemului. N-ar suna frumos un poem de Baudelaire spus pe un

tablou (un nud sau o suită de nuduri) de Renoir? N-ar constitui tablourile lui D. Ghiață un decor pentru poemele lui Ion Pillat?

S-ar putea obiecta acestor proiecte, artificialitatea, poezia fiind un mister abordabil numai prin lectură proprie; o scenarizare — fie chiar cinematografică — nu poate pătrunde decît la suprafața misterului poetic. Este adevărat! Dar noi vorbim de un film-dicteu, de o interpretare cinematografică nonfigurativă a poeziei și nu de o schematizare teatrală a unui mister ce trebuie surprins sau revelat.

Filmul de poezie s-ar constitui ca un poem în sine, fără un joc de scenă anume, eroul filmului fiind vocea, vocea care spune, nu declamă. Poezia, care este un comentariu al existenței umane (și nu o anecdotă), ar apărea ilustrată de reverberațiile ei, de corespondențele cu artele plastice, cu muzica și cu arta peisajului; noțiunea aceasta din urmă să nu deruteze, pentru că a existat, în secolul trecut și chiar mai înainte, bine ierarhizată în lumea valorilor, și o artă a grădinilor, a peisajului.

Mi s-ar putea obiecta că ar dispărea, într-un asemenea film, gestul, gestica actorului care spune sau ilustrează mai mult decît o compoziție muzicală. Dar poezia conține în sine, în universul cuvîntului, și o gestică ideală; ce ușor ne imaginăm gestul uman (actoricesc) din versul lui Eminescu «Vezi, rîndunelele se duc...» Și mai mult, un poem poate deveni scenariu de balet inefabil. Imaginați-vă **Crăiasa de zăpadă** de Voiculescu interpretată de o balerină.

Un film de poezie ar fi, desigur, un film poetic, un film romantic sau simbolist, și de ce nu, un film în care mijloacele tehnice avangardiste și-ar spune cuvîntul, ar fi o **altfel** de lectură a poeziei.

Dar, chiar dacă rîndurile acestea rămîn o simplă sugestie, o propunere de metaforă cinematografică, o simplă utopie, ele își au sensul lor. Pînă la urmă utopia e o realitate estetică și ce mare nevoie de utopie are cinematografia actuală!

Emil MANU

a 7-a și celelalte arte

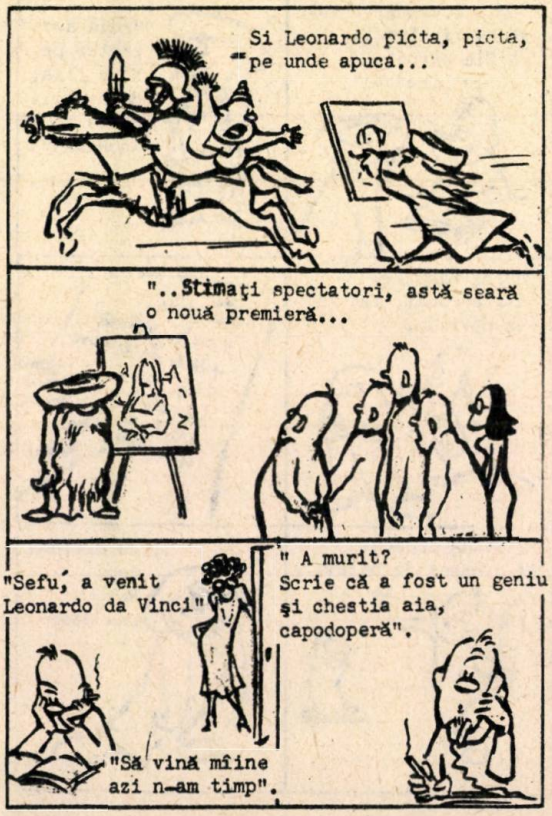
O întrebare retorică și niște răspunsuri

Cinema

Dezbaterile cu privire la ecranizări au căpătat un caracter ritual. Se repun în discuție cam aceleași probleme și — cu nuanțe și exemple noi — se fac, în genere, comentarii asemănătoare.

Conform dictonului latin, repetiția e la baza studiului. Este și la baza plictiselii. Adevărurile prea des repetate își pierd substanța, se golesc și devin șabloane.

Totuși, imboldul de a reveni la unele întrebări diagnostichează nevoi reale. Nu mai avem dreptul să acordăm creației noastre cinematografice scuzele în circulație de-acum treizeci de ani, să invocăm căutările copilăriei. Mai mulți regizori și un șir de filme ar face jignitoare ideea etapei de început. Poate fi însă socotită mulțumitoare proporția dintre filmele de calitate și produsele mai mult sau mai puțin abile? Întrebarea e retorică, chiar dacă apelăm la locul comun că nici o cinematografie nu produce, în număr covîrșitor, capodopere. Dezbaterile despre ecranizare sînt impuse de practică, chiar dacă riscă să se repete.



Două postulate. În primul rînd trebuie reamintit că ecranizările răspund unei nevoi implicate în raportul dintre film şi public, că nici o cinematografie, oricît de evoluată, oricît de multe opere importante, pornite de la scenarii originale ar poseda, nu renunţă la traducerea filmică a romanelor şi pieselor. Statisticile sînt elocvente. În vîrful piramidei se aşează încercările ambiţioase de a transpune capodopere care, prin esenţa lor, desfid vizualizarea: cărţile lui Proust ori Thomas Mann. De aici şi un număr mai mare de eşecuri în această zonă elevată. Nu cunosc ecranizări reuşite după Faulkner, deşi s-au încercat destule. Şi pînă la proba contrarie, nu le cred posibile. Tehnica naraţiunii în spirală nu se poate traduce în film. Redus la o înlănţuire de evenimente violente, povestite într-o ordine schimbată, Faulkner riscă să se confunde cu autorul mediu de «serie neagră». Polifonia epică a lui Rebreanu şi monologul lui Camil Petrescu au creat şi ele greutăţi unor cineaşti evident talentaţi. E semnificativ că, dintre ecranizările lui Rebreanu, principala reuşită a fost **Pădurea spînzuraţilor,** cartea în care romancierul n-a mai practicat paralelismul acţiunilor ci a urmărit destinul unui personaj central.

Nici o cinematografie, oricît de evoluată, nu renunţă la adaptarea marei ei literaturi

Luat în sine, numărul ecranizărilor de toate nivelele, de la textul ilustrat la căutarea mai rafinată de corespondenţe, e impresionant. Scrierile de largă popularitate sînt reecranizate periodic: **Contele de Monte Cristo,** dar şi tragediile shakespeariene.

Celălalt fapt ce se cere reamintit este nivelul mediu în jurul căruia oscilează ecranizările. Anchetele care propun, în formule discutabile, lista celor zece, douăzeci sau o sută de capodopere cinematografice «din toate timpurile» acordă un procentaj redus ecranizărilor. Nu-i o fatalitate, nici o închidere de drum. Pentru moment e un fapt statistic. Chaplin, Eisenstein, Bergman, Fellini au pornit de la scenarii originale, de cele mai multe ori proprii. Printre puţinii cineaşti de primă anvergură, care au fost atraşi frecvent de texte literare, se poate cita Visconti.

Dacă ne gîndim la titlurile importante din ultimii ani ale cinematografiei româneşti, numele care îmi vine cel dintîi în minte este al lui Mircea Daneliuc, ale cărui patru filme, toate remarcabile, cuprind o singură ecranizare tratată foarte liber. Se confirmă şi la scara naţională ceea ce indică statisticile şi anchetele privitoare la cinematografia universală. Scenariul original stă, de cele mai multe ori, la baza filmelor de mare anvergură.

La activul ecranizărilor este capacitatea de a stimula lectura. De a o stimula sau a o înlocui? Nu ştiu dacă anchetele dè sociologia artei oferă acestei întrebări un răspuns destul de clar. Din experienţă personală, discutînd cu profesori de la şcolile generale şi licee care au făcut anchete cu privire la lectura elevilor şi la mass-media, s-ar părea că şi ecranizarea şi serialul fac să crească interesul pentru cartea transpusă.

Nu vom insista asupra libertăţii nu numai îngăduite ci indispensabile cu care ecranizările tratează textul literar. Fiind vorba de o traducere (termenul e prea slab) dintr-un limbaj artistic în altul profund diferit, tălmăcirea servilă provoacă eşecuri, ilustrări palide şi fatal incomplete. Mircea Veroiu a reuşit să recreeze în film lumea lui Slavici ori (împreună cu Dan Piţa) pe aceea a lui Agârbiceanu, pentru că a intuit spiritul, fără să conserve plat fiecare paragraf. Pe de altă parte, lipsită de bun gust şi de fundal cultural, tratarea dezinvoltă a textului dă rezultate groteşti. Telespectatorii au putut vedea anul acesta o nouă transpunere a

Mizerabililor (a cîta?) care ar putea fi clasificată drept cea mai rizibilă. Principala pată de culoare istorică și locală, destinată să evoce Franța Restaurației și epoca lui Ludovic-Filip era presărarea în dialogul englez a cîte unui «monsieur» ori «madame». Romanul inegal și dens al lui Hugo a fost redus la o parte din schelet. O bună parte din substanța lui a dispărut cu totul. Restul, stenografiat pentru a încăpea în mai puțin de două ore de proiecție, a devenit pe alocuri pură operetă; astfel mișcarea populară din 1832, care domină sfîrșitul cărții. Cîțiva mari actori — printre ei, John Gielgud — rătăceau mirați prin această involuntară parodie.

Dintre multele întrebări, alternative și dificultăți de care se lovește traducerea literaturii în film, una s-ar cuveni, îndeosebi, discutată pentru că, bazată pe confuzii, generează alte confuzii, eventual eșecuri.

La prima vedere, s-ar părea că înrudirile între teatru și film desemnează piesele drept materialul optim pentru ecranizări. Peisajul cinematografic actual și istoria filmului dezmint însă afirmația. Dacă lăsăm la o parte filmările de piese, chiar acelea care știu să miște aparatul și beneficiază de aureola unui mare actor, precum ecranizările după Shakespeare ale lui Laurence Olivier, transpunerile memorabile de opere dramatice sînt puține în raport cu cele inspirate de epică. Vin în minte cîteva titluri: **Macbeth** al lui Welles, **Romeo și Julieta** de Zeffirelli. La noi, pe lîngă reușita de acum cîteva decenii a lui Jean Georgescu (care rămîne, cu bun gust, aproape de construcția scenică), ecranizările după piesele lui Caragiale au fost dezamăgitoare. Scenariștii și regizorii par striviți de text. Nu cutează să renunțe la cuvînt, să-i dea caracterul funcțional cerut de film. Pentru a face transpunerea mai cinematografică, unele pelicule au presărat gaguri, «găselnițe» comice. Multe sînt facile, dacă nu chiar penibile. Dar chiar dacă ar fi avut inventivitatea lui Malec, aceste adăugiri s-ar fi potrivit în atmosfera și în universul comic al lui Caragiale ca o improvizație de saxofon într-o simfonie de Mozart.

Se poate observa că înrudirile dintre teatru și film sînt puține, se referă la condiția spectacolului limitat în timp. Filmele în serii, frecvente în copilăria cinematografului, sînt astăzi rare, ca și trilogiile ori tetralogiile în teatru. Asemănarea, condiția spectacolului, nu e fără consecințe estetice, dar diferențele rămîn covîrșitoare. Construcția fragmentată, sacadată, pe acte, tablouri, scene, a piesei se află la polul opus față de capacitatea filmului de a crea continuitatea și durata. Posibilitățile piesei de a se mișca în timp și spațiu sînt și ele limitate, material, de scenă, fie ea și turnantă. Chiar dacă recurge la trucaj și la butaforie, filmul are alt registru.

Se va spune că dramaturgia modernă a reușit în variate moduri să evadeze din limitele scenei, că nelocalizarea și maniera alegorică permit texte memorabile de alt tip. Astfel, piesa în care un personaj îmbătrînește, decade și moare sub ochii spectatorilor. E adevărat. Dar cele mai multe ecranizări se întorc spre cele două milenii de dramaturgie, de la Euripide la Ibsen și Shaw. Dificultatea de a traduce filmic ceea ce a fost gîndit pentru scenă, persistă.

În ciuda diferențelor amintite, mai apropiat de film este străvechiul limbaj al povestirii. Romanul și nuvela au comune cu filmul libertatea de mișcare în timp și spațiu, flexibilitatea. Epica trecută și contemporană oferă alegeri infinite ecranizărilor. Operația nu devine neapărat ușoară cînd pornește de la un roman sau nuvelă. Scenaristul și regizorul sînt obligați să se elibereze de fetișismul textului, de litera lui, rămînînd în lumea acestui text, să știe să renunțe fără să amputeze. E nevoie de gust, de personalitate proprie și de respectul personalității inspiratoare. E permisă ceea ce un critic și sociolog francez a denumit «Trădarea creatoare». Reușitele — cîte sînt — confirmă că sinteza între tratarea liberă a literaturii și fidelitatea în spirit e posibilă.

Silvian IOSIFESCU

Pe platourile Buftei, față în față, doi cunoscuți actori: Violeta Andrei și Dean Reed într-o producție R.D.G., în regia lui Dean Reed, intitulată *Cîntă, cow-boy cîntă!*

Născuți pentru a pierde?

Un ziarist american, Bob Thomas, și-a pus această întrebare: cum cresc oare băieții și fetițele starurilor de la Hollywood, într-o lume în care banul e rege, iluzia regină și gloria efemeră? El a descoperit că, prea adeseori, solitudinea era partea care le revenea acestor copii, iar nu odată descumpănirea lor se sfîrșea în tragedie

Generația iluziilor

● **Jon Peck: un tînăr «bine sub toate aspectele»**

Jonathan Peck, fiul mai mare al lui Gregory Peck, era un tînăr «bine sub toate aspectele», cultivat, sportiv, frumos, pe placul femeilor, cu capul pe umeri, ambițios, hotărît. Într-o zi cu soare, din iulie 1975, el a venit acasă și și-a tras un glonte în tîmplă. Avea 30 de ani!

Se pare că o adevărată epidemie a disperării îi lovește pe mulți dintre copiii vedetelor de cinema sau de music-hall de la Hollywood. Cei care nu se sinucid se apucă de droguri sau dau în darul beției. Unii ajung să supraviețuiască. Din fericire, cei mai mulți. Ne putem întreba ce e mai dificil: să fii copil de artist celebru, de patron de trust sau de om politic important? Cazurile pe care le vom expune dau de gîndit. Și nu ne-am ocupat decît de cîteva din cele, vai, foarte multe!

De pildă, cazul lui Gary Lewis, muzician, fiul lui Jerry Lewis, care, în 1974, a recunoscut că devenise toxicoman pentru că, întors din armată,

n-a mai regăsit succesul pe care-l repurtase înainte.

— Am luat tot ce se putea lua, spune el. Am şi furat medicamente pe bază de droguri din trusa de farmacie a mamei.

A fost arestat pentru «condus maşina sub influenţa drogurilor». A fost dus la spital, unde s-a constatat că are ficatul ferfeniţă şi un început de hepatită.

Kelli Campbell, 19 ani, fiica cîntăreţului Glen Campbell, a trecut pe lîngă moarte, în 1980, într-un accident de automobil. Ea conducea sub influenţa drogurilor. Ziarele de scandal au precizat că şi acum ea e alcoolică şi toxicomană.

La 29 de ani, fiica Lorettei Young n-a protestat, în 1974, în faţa acuzaţiei de a fi avut legături perverse cu un băieţel de 13 ani. În cursul unei anchete a poliţiei din Los Angeles, în legătură cu turnarea de filme pornografice cu minori, ea a fost surprinsă împreună cu treisprezece bărbaţi.

Mackenzie Phillips, fiica lui John Phillips, vedetă a rock and roll-ului (The Mamas and the Papas), actriţă la 14 ani în filmul **American Graffiti**, a fost dată afară de la un serial Tv, pentru că se droga. După doze aproape mortale şi 300.000 de dolari cheltuieli pe cocaină, ea se află acum la o cură de dezintoxicare. Cît despre tatăl ei, el a cheltuit pînă acum 1 milion de dolari ca să cumpere heroină şi alte droguri (Pentru el!)

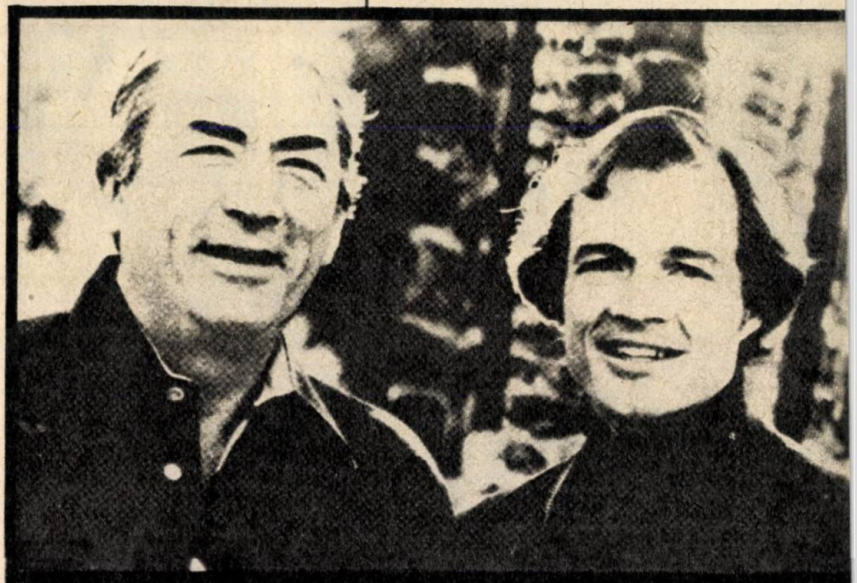
Dacă acceptăm ipoteza că odraslele starurilor de cinema suferă mai mult ca alţi copii de tulburări afective, ne putem întreba şi de ce. Care sînt elementele proprii vieţii lor, menite să contribuie la această dezordine emoţională şi la această dislocare de familie?

Gregory Peck n-a găsit răspunsul la această întrebare.

— Cînd îţi priveşti viaţa, îţi spui că multe lucruri ar fi trebuit să le faci altfel. Dar dacă Jonathan, «Jon», s-ar naşte mîine, cred că l-aş creşte la fel.

● Greg şi pasiunea pentru lectură.

Se pare că o adevărată epidemie a disperării îi loveşte pe mulţi dintre copiii vedetelor de cinema de la Hollywood. De ce?



Gregory Peck şi fiul: Jonathan se va sinucide şi pentru că nu acceptă să fie doar «odrasla necunoscută a unor părinţi prea celebri»

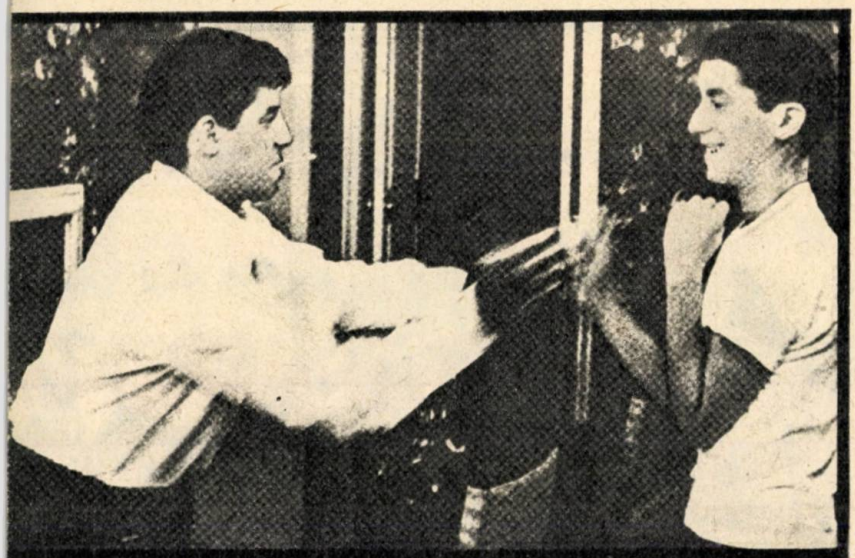
Gregory Peck şi-a consacrat, într-adevăr, mult din timpul său, educaţiei copiilor. El nu vroia ca aceştia să cunoască tristeţea şi singurătatea pe care le cunoscuse el, pe cînd era copil, Gregory Peck s-a născut în 1916, 5 aprilie, la La Jolla, o mică staţiune balneară din California. Primele sale amintiri de copil singur la părinţi sînt strigătele de furie şi certurile unui cuplu nepotrivit, care a sfîrşit prin a divorţa. Gregory are 6 ani şi rămîne cu tatăl său. Mai întîi se ocupă de el o guvernantă, apoi bunica sa. La 10 ani este trimis la internatul Academiei militare Saint-John, la Los Angeles, unde majoritatea pensionarilor erau copii de părinţi despărţiţi. În timpul week-end-urilor, Greg bîntuie cinematografele. Avea 16 ani cînd tatăl său l-a anunţat, pe neaşteptate, că s-a însurat chiar în acea dimineaţă... Greg este atît de contrariat, încît nu se poate opri să nu izbucnească în hohote de plîns. Nu va reuşi după aceea, niciodată, să aibă relaţii bune cu mama sa vitregă şi este bucuros să părăsească locuinţa părintească ca să intre la Universitatea din California, la Berkeley. Acolo se simte bine. Graţie înălţimii sale — 1 m 87 cm, intră imediat în echipa de aviron. Datorită chipului său puţin sălbatic, i se dau rolurile principale din piesele de teatru jucate în tabără. Se decide: va face teatru. Tatăl îi prezice un eşec total. Lui Gregory puţin îi pasă. În 1931 părăseşte Berkeley ca să plece la New York, la cursurile de artă dramatică de la «Neighborhood Playhouse». Trăieşte din expediente. «Urlător» de reclame la Expoziţia universală, ghid la Radio City Music Hall, model pentru publicitate... Dar lui nu-i pasă: se ţine de învăţatul meseriei. Începe curînd să-şi găsească cîteva rolişoare bune în teatre adevărate. Primul său angajament profesionist îl obţine de la compania Guthrie Mac Clintic şi Katherine Cornell. Aici se îndrăgosteşte de coafeza trupei, Greta Kowen, o finlandeză blondă cu care se căsătoreşte, în 1942. Un an fast pentru Gregory Peck: i se dau roluri principale şi are un succes atît de mare, încît studiourile de la Hollywood îi întind o prăjină şi imediat urmează notorietatea. În 1945, Greta naşte un băiat, Jonathan. Al doilea, Stephen, urmează după un an. Gregory e foarte mîndru. Dar căsnicia lui se clatină. Deşi îi leagă cei doi copii, soţii Peck nu prea mai au ce să-şi spună unul altuia. Greg nu se gîndeşte decît la cariera sa. Greta se simte exclusă: îşi găseşte prieteni, petrece, uneori chiar prea mult... Într-o noapte e gata să fie arestată pentru un accident de maşină pe care l-a provocat conducînd cu mare viteză. La începutul anului 1949, Gregory pleacă de acasă. Întrebată, Greta se mulţumeşte să răspundă: «Nu ştiu unde este». El explică: «Vreau să cîştig timp ca să reflectez». Se întoarce acasă în ziua în care află că Greta aşteaptă un copil. Al treilea, tot un băiat, care se va numi Carey.

În 1952, odată contractele cu studiourile ajunse la termen, el este angajat în Anglia, în Italia şi în Germania. Pleacă, invitîndu-şi fa-

→

milia să vină să-l vadă ori de cîte ori dorește. «Nici discuție, plecăm acum, cu tine», răspunde Greta. În Anglia, menajul Peck pare a fi armonios, dar în timpul turnării la filmul **Vacanță la Roma** (cu Audrey Hepburn), în Italia, vechile certuri reîncep. Greta hotărăște să se întoarcă în California. Își ia familia și pleacă. Jonathan are 8 ani. Niciodată, de atunci, el nu-și va mai regăsi intimitatea cu tatăl său.

Gregory Peck, cel care revine la Hollywood, în 1954, este un alt om. Are bani. A descoperit farmecul Europei, care a fost pe gustul său. Coloanele presei de scandal îi alătură numele de cele ale lui Audrey Hepburn, Hildegarde Neff, sau de Julienne, un manechin foarte la modă, atunci, în Franța. Dar cea despre care vorbește toată lumea este o ziaristă franceză, care i-a luat un



Jerry Lewis și Gary Lewis: tatăl nu va suporta succesul fiului

interviu pentru «Paris Presse», Véronique Passani.

● **Nu vreau să fiu doar** «fiul lui Gregory Peck»

L-am întîlnit pe Gregory Peck puțină vreme după întoarcerea din Europa, în casa sa de la Pacific Palisades. Povestea cu multă voie bună despre vacanțele petrecute cu fii săi mai mari, Jonathan și Stephen. În 1957, Greta Peck obține divorțul. Un an mai tîrziu, Gregory se căsătorește cu Véronique Passani. Ca să fie «mai aproape de fiii mei», el cumpără o casă la cîțiva pași de cea a Gretei. Fosta soție și cu el, odată trecute primele amărăciuni ale divorțului, sînt din nou prieteni; important pentru amîndoi fiind educația și echilibrul copiilor lor. Nici un scandal, nici o meschinărie între ei. Greta, care nu se va remărita niciodată, își consacră viața educării fiilor săi. Gregory este întotdeauna prezent cînd unul din ei are nevoie de el. Și, deși are doi copii cu Véronique, un băiat și o fată, Jonathan, Stephen și Carey nu sînt mai puțin importanți pentru el. Tatăl lor îi ia în vacanțe, îi duce la pescuit, merg să-l vadă cînd filmează, îi ia cu el în casa de pe Coasta de Azur.

Cel mai mare dintre băieți, Jonathan, simte nevoia să reușească în tot ce face. E cel mai bun la liceu, este vedeta echipei de alergători. Dar Universitatea în care intră, ca și tatăl său, la Berkeley, i se pare prea mare, prea competitivă. Preferă să lucreze în grupuri mai restrînse. Trece, deci, la foarte tradiționalul «College Occidental» din Los Angeles, unde 2 000 de studenți lucrează cu cei mai buni profesori. Jonathan studiază cu zel și plăcere și nu abandonează cărțile decît pentru sport. Îi place să alerge. În timpul unei întîlniri cu elevii anului I de la Universitatea din Los Angeles, Jonathan cucerește premiul la 880 yarzi și la «mile relay», sub ochiul admirativ și în strigătele entuziaste ale tatălui său.

— Cînd Jonathan a revenit la casa tatălui său de la Brentwoos, povestește un reporter, purta încă treningul negru și portocaliu. Se ținea drept, ca și tatăl său cînd era tînăr. A fost un moment emoționant acela în care tată și fiu și-au strîns mîinile și s-au bătut prietenește pe umeri. «Bine jucat, Jon, spunea Peck-tatăl, felicitări, sînt mîndru de tine». Parcă era o scenă dintr-un film cu Gregory Peck. Iar Peck jucîndu-l pe Peck, niciodată n-a fost mai în formă.

Chiar dacă Jonathan moștenise farmecul și frumusețea sălbatică a tatălui său, el nu avea nici un chef să-l urmeze pe ecran. E greu să-ți faci un nume, cînd cel care l-a purtat înaintea ta este una din cele mai mari vedete ale epocii.

La terminarea studiilor, Jon care, ca și tatăl său, are convingeri profund liberale, decide că cel mai nimerit mod de a sluji oamenii și de a ajuta înțelegerea între popoare este să îmbrățișeze cariera diplomatică. Proaspăt diplomat al Universității, după o trecere-fulger prin Marină, el se angajează în «Peace Corps» și este trimis în jungla africană.

O experiență decepționantă, pe care o consumă rapid, căci își dă seama că nu poate realiza nimic din ce și-a propus, în acest fel. Uită chiar și de dorința sa de a intra în diplomație. Vrea un cerc mai mare de influență. «Vreau să devin editorialist», anunță el, într-o bună zi. Gregory Peck ar fi putut da un telefon sau două ca să-și ajute fiul să intre la televiziune, dar Jonathan refuză. Refuză pentru că nu suportă să fie «fiul lui Gregory Peck». El vrea să fie Jonathan. Deci, se descurcă singur ca să intre la C.b.s. News Radio. Dar a scrie buletine de informații pe care să le citească alții nu e prea interesant și nici bănos nu e. Și atunci vine la un mic canal de televiziune, K.c.o.y. din Santa Monica, un orășel între Los Angeles și San Francisco. De cînd s-a înapoiat din Africa, Jonathan s-a schimbat. Nu mai este tînărul idealist și atletic. Acum, deseori e prost dispus, deprimat. Sinuciderea, în 1970, a lui Connie Farrow, cu care avusese o idilă, îl afectează profund. Nu se mai antrenează pentru alergare. Nu mai are nici un fel de energie.

Conform autopsiei practicată după moartea sa, Jonathan avea o inimă foarte voluminoasă. Era un caz prematur de arterioscleroză. Arterele sale sclerozate puteau fi ale unui bărbat de două ori mai în vîrstă ca el.

● **Colecția de arme**

Jonathan este numit corespondent la Santa Barbara. Închiriază un mic apartament și își duce acolo toate lucrurile, inclusiv colecția de arme. Încă adolescent, învățase într-o tabără de vacanță să folosească revolverul. De atunci cumpără arme peste tot pe unde călătorește. Munca sa cotidiană era mai grea decît își putuse închipui. Canalul tv. din Santa Monica îi cerea trei reportaje pe zi. Cam mult pentru un orășel în care nu se petrece aproape nimic. Aleargă după cine ar putea să-i spună ceva care să merite 2 minute de emisie.

— Ce mi se cere este imposibil, se plînge tatălui său. Vor trei su-

biecte pe zi, adică să le găsești, să filmezi interviuri, să scrii comentarii, să pui în scenă subiecte și să le trimiți la Santa Monica, la timp pentru telejurnalul de ora 6 (seara).

— Spune-le că e imposibil, îi răspunde Gregory Peck. Spune-le că nu poți face decît două subiecte pe zi.

— Nu, mi-au spus clar că trebuie să fac trei, voi face trei. Dar nici nu-mi dau destulă peliculă să le fac ca lumea.

— Am să-ți trimit eu peliculă. Măcar așa nu o să te chinui la filmări.

— Nu, nu, nu pot să accept.

Gregory Peck îi trimite, totuși, 12 bobine de film. Apoi pleacă cu Véronique să-și petreacă vacanța la vila lor de la Cap Ferrat, pe Coasta de Azur.

Jonathan ieșea de cîtăva vreme cu o tînără femeie divorțată, mamă a doi copii. Foarte îndrăgostit, îi cere acesteia să vină să locuiască la el. Ea refuză. Deși îl iubește, nu vrea să se angajeze din nou atît de repede. Abia se refăcuse după divorț. Refuzul ei este o mare mîhnire pentru Jonathan și o profundă deziluzie. Un alt șoc care-l macină, ca și cel de la televiziune. Duce o viață de nebun. Turnează, între timp, reportaje pentru un canal tv de la Hollywood. La 25 iulie 1975, Jonathan nu trimite nici un reportaj la Santa Monica. A doua zi, nici un semn de viață. Unul din colegii lui se hotărăște să se ducă să-l vadă acasă. El găsește trupul. Jonathan zace la pămînt, cu o gaură în tîmplă. Alături, un revolver, calibrul 44. Nici o scrisoare. În schimb, un pachet mare, pe care nu l-a desfăcut niciodată: cele 12 bobine de film trimise de tatăl său.

Prăbușit de durere, Gregory Peck se întoarce acasă și se duce imediat la Greta. Nu-și mai pot găsi cuvinte de consolare. Săptămîni în șir, Gregory nu scoate o vorbă, nici măcar cu Veronique. Va spune mai tîrziu:

— Măcar de aș fi fost acolo. Sînt sigur că Jon mi-ar fi telefonat și mi-ar fi spus: «Dad, sînt la capătul puterilor, am nevoie de ajutor». Și i-aș fi răspuns: «Vino, hai să mergem la munte, oriunde, vino și spune-mi tot». Dar eu n-am fost și el n-a avut cui telefona.

Durerea lui Peck persistă chiar și cînd își reia responsabilitățile de tată de familie și de actor.

Succesul filmului **Maledictiune** este enorm. Cinci ani după moartea fiului său, el vede tragedia cu oarecare distanțare. Povestește:

— Într-o zi, cînd el era încă un adolescent, ne-am dus să-l vedem alergînd. Înainte de linia de sosire, Jonathan era al doilea. Și, deodată, s-a năpustit, l-a depășit pe cel din fată și a cîștigat cursa. Cînd a venit la noi, după victorie, l-am îmbrățișat și l-am felicitat. Părea abătut, era obosit. Mă gîndeam atunci că era firesc, după o cursă atît de epuizantă. Dar, mai tîrziu, mi-a zis: «Știi, n-ar fi trebuit să cîștig această cursă». «Ce vrei să spui?», l-am întrebat. — «L-am lăsat pe celălalt să dea ritmul cursei, apoi l-am depășit, în ultima clipă. Nu e bine. Nu e drept. Eu ar fi trebuit să imprim acest ritm...». — «Dar — i-am replicat — tocmai în asta constă o cursă». Nu cred că l-am convins.

● Părinți geloși pe succesul copiilor

Doctorul Milton Greenblatt, profesor de psihiatrie la Universitatea din California, s-a interesat de soarta copiilor de vedete de cinema. El se întreabă dacă sînt singurii care au acest soi de probleme, dacă nu cumva, în general, copiii de oameni bogați și celebri suferă de aceleași necazuri.

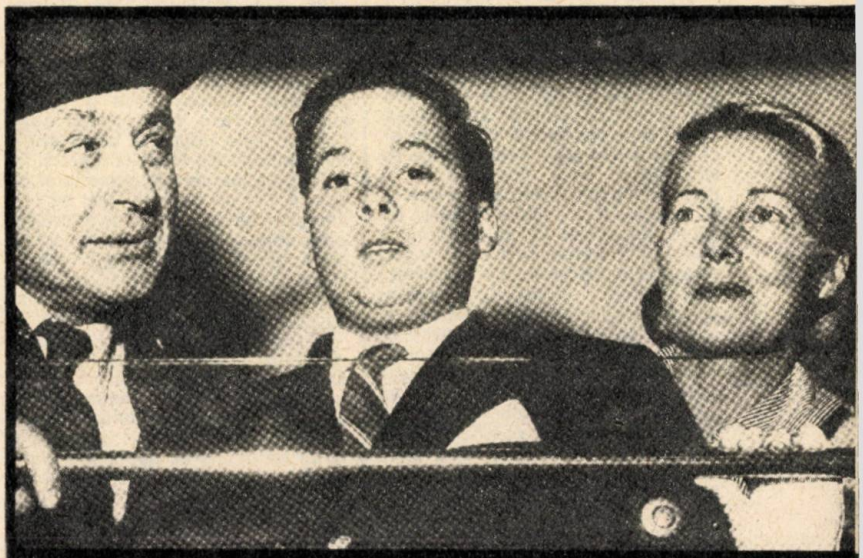
Neavînd niciodată de îngrijit un copil provenit din mediul cinematografic, el mi-a spus că nu poate decît să facă unele speculații asupra motivelor care pot provoca tulburări la acești copii:

1. Dinamismul, talentul și celebritatea părinților, nevoia lor continuă de aplauze: «toate acestea nu mai lasă loc și timp pentru educarea copiilor».

2. Numărul ridicat de despărțiri, de divorțuri printre cuplurile de la Hollywood. Și citează, cu umor: în timpul unei mari recepții hollywoodiene, un băiețel, fiu de star, remarcă: «eu am cei mai mulți părinți din orașul ăsta!»

3. Competiția dintre o vedetă și copiii săi care încearcă să facă aceeași meserie. Vlăstarele de staruri trebuie în acest caz să depășească gloria părinților sau să-și găsească o altă specialitate. A treia soluție nu există. Gelozia are și ea rolul ei de netăgăduit. Un exemplu interesant îl constituie prenumele dat primului născut în familie. Charlie Chaplin n-a vrut nici în ruptul capului să-i spună fiului său cel mare tot Charles, pentru că, spunea el, nu trebuie să rămînă decît unul singur cu acest nume. Dar tînăra sa soție, Lita Grey, a insistat: ea știa că acest nume va avea o mare valoare, și pentru ea și pentru fiul său, dacă se va despărți de Chaplin.

Douglas Fairbanks nu se interesa absolut deloc de Douglas jr. Iar cînd tatăl s-a căsătorit cu Mary Pickford, în 1920, copilul a fost abandonat de-a binelea. Iar cînd băiatul, la 13 ani, a fost angajat de un producător să apară în film, taicăsău a făcut o criză de nervi.



Charles Boyer, soția sa Patricia și fiul lor Michael (alt copil de vedete ucis de droguri, deși prin intermediul unui pistol)

Am citat mai sus cazul lui Gary Lewis. El se lansase fulgerător în cariera de cîntăreț, iar tatăl său, Jerry Lewis, mărturisea într-un interviu: «M-am săturat de Gary în sus și Gary în jos. Mi-aduc aminte că i-am spus într-o zi lui Patty (soția sa): «De 10 zile nu aud vorbindu-se decît de Gary Lewis și simt că am devenit invidios, gelos. Nu e în nici un fel concurentul meu, dar vreau să-mi păstrez și eu locul pe podium».

Jerry Lewis povestește cu haz întîmplarea, dar fondul e serios. Actorii sînt egocentrici, au mereu nevoie să fie buricul pămîntului. Conștient sau inconștient, copiii lor devin adesea concurenții lor. și

există și cazuri extreme ca, de pildă, cel al lui Joan Crawford, care vedea în propria ei fiică o rivală în afecțiunea soțului ei. Ce să mai vorbim de actorii — cu o serie de copii — care divorțează, se recăsătoresc, au o altă serie de copii, alte posibile vedete!

● Cazul Hayward

Cazul familiilor Fonda și Hayward este celebru în materie. În timpul vîrstei de aur a Hollywoodului, imaginea acestor două familii era strălucitoare. Toată lumea îi invidia. Părinți frumoși, talentați, cu cariere fulgerătoare. Copii inteligenți, drăguți, care aveau tot ce-și doreau. Din păcate, această minunată viață nu va dura mult, pentru că drame diverse, provocate de chiar eroii lor, vor avea loc între ei, iar una din familii va sucomba.

Drumurile lor se vor încrucișa o primă dată, în 1929. Margaret Sullavan și Henry Fonda joacă împreună într-o comedie muzicală la clubul de artă dramatică din Cambridge, Massachusetts. Ea avea 18 ani și era splendidă. Foarte ambițioasă, studia arta dramatică și dansul și, ca să-și poată plăti studiile, lucra ca vînzătoare. Henry Fonda avea 24 de ani și urcase prima oară pe scenă la Omaha. Prilej minunat să-și învingă timiditatea sa bolnăvicioasă. Teatrul îi cucerise deci pe amîndoi, și-au făcut un nume pe Broadway și s-au hotărît să se căsătorească, în 1931. Foarte curînd, Margaret ajunge cap de afiș pe Broadway, în timp ce Henry mai împușcă francul.

— Poate că am fost gelos pe cariera prea rapidă a Maggie-ei, va admite Fonda mai tîrziu. Aveau același caracter violent, coleric. Se certau încă de pe vremea cînd erau doar logodiți. Căsătoria n-a adus liniștea și, în 1932, au divorțat. Margaret Sullavan a plecat la Hollywood unde s-a impus ca vedetă cu filmul **Doar ieri.** Reputația ei e pecetluită: strălucitoare, dar cu un caracter dificil. La al treilea film, **O călătorie plăcută,** ea nu încetează să-și hărțuiască regizorul: William Wyler. Exasperat, acesta se hotărăște s-o domolească și o invită la cină. Peste o săptămînă erau căsătoriți. Cuplul Wyler-Sullavan a durat un an și jumătate. Iată ce povestește Wyler: «În ziua în care am primit banii pe primul meu contract cu Fox, am venit acasă și i-am arătat cecul: 25 000 dolari. La care Maggie mi l-a arătat pe al ei: 8 500 dolari pe săptămînă. A fost prea de tot. Mi-am dat seama că nu puteam face pentru ea mai mult decît făcea ea singură». În martie 1936, cei doi divorțează și la 15 martie Margaret Sullavan se căsătorește cu impresarul Leland Hayward. Primii lor ani de căsătorie au fost un succes. Au avut două fetițe și un băiețel: Brooke, Bridget și William. Viața copiilor Hayward e ca-n basme. Aveau casa lor, separată, cu parter-etaj, și una din plăcerile invitaților soților Hayward era să se ducă în vizită, alături, la copii. Pe vremea aceea, se jucau între ei copiii Jimmy Stewart, Gene Kelly, Mirna Loy, Judy Garland, Dorothy Mc Guire, și evident, micuții Hayward.

Margaret Sullavan decide, într-o bună zi, că nu mai suportă cinematograful și pleacă de una singură la New York să joace într-o piesă de succes, «Vocea». După care hotărăște că toată familia trebuie să trăiască într-o fermă din Connecticut. O decizie pe care soțul ei nu a apreciat-o, dar chiar deloc. Nu numai pentru că toate afacerile lui se purtau la Hollywood, dar, pe deasupra, detesta și viața la țară. Cît despre copii, ei erau disperați că și-au părăsit casa lor și mai ales pe cei mai buni prieteni, pe Jane și Peter Fonda. După trei ani de vane eforturi de a-și adapta familia vieții de fermă, Margaret Sullavan, pleacă să joace teatru în Anglia. Leland Hayward profită și el și se duce în Hawai cu una din frumusețile epocii. Cînd află, Margaret cere imediat divorțul. Încearcă să-și crească singură copiii, dar nu izbutește. Îi trimite la pension, unde Bridgett și Bill refuză cu încăpățînare să învețe. Margaret Sullavan face o depresiune nervoasă, nici nu mai aude bine, și este internată la un spital de psihiatrie din Massachusetts. Își revine, se întoarce la meseria ei de actriță, dar declară: «Detest să joc, detest ceea ce actoria a făcut din viața mea». În 1960 repeta într-o nouă piesă. Cel de-al patrulea ei soț, Kenneth Wagg, o găsește moartă, în camera lor de la hotel. Cauza decesului: exces de barbiturice.

10 luni mai tîrziu, fiica ei, Bridget Hayward, murea, la 21 de ani, tot din exces de barbiturice.

Bridget fusese întotdeauna un copil dificil. Se bătea tot timpul cu sora și cu fratele ei și o respingea cu hotărîre pe mama ei, aspra Margaret. Petrecuse luni de zile în spitale de psihiatrie și leșina la orice emoție mai puternică. Pînă la urmă, medicii au pus diagnosticul: epilepsie.

Bill Hayward, la rîndul său, a trăit o adolescență rebelă. Nici el nu se împăca cu mama sa, dar nici cu tatăl-său. A încercat să fugă de la pension, dar a fost prins. Și el a fost internat într-o clinică de psihiatrie. A stat și la închisoare. Gîndul sinuciderii îl obseda. În sfîrșit, se echilibrează puțin și joacă în filmul **Easy Rider** cu Peter Fonda.

Leland Hayward, care s-a căsătorit de 5 ori, a murit în 1971, după o boală lungă și grea. Brooke, cealaltă fată, s-a căsătorit cu un agent de schimb, a avut doi copii, a vrut să se facă actriță, a renunțat, s-a recăsătorit cu Dennis Hopper, o legătură dezastruoasă. Mama și sora ei s-au sinucis, fratele ei a încercat să se sinucidă, iar ea explică: «Eu nu m-am sinucis din spirit de contrazicere: întotdeauna mi-a plăcut să merg contra curentului».

● Clanul Fonda

Copiii Fonda au avut de înfruntat aceleași probleme ca și copiii Hayward: un tată neatent, pentru că era prea ocupat, un divorț, sinuciderea mamei.

Copii Hayward au fost distrusi, copiii Fonda au supraviețuit. Să fie doar un noroc la mijloc, cum susține Henry Fonda:

● Henry

— Nu sînt un «drăguț». Sînt greu de suportat. Sînt un om închis. De ce n-am spus oare niciodată copiilor mei că îi iubesc? I-am spus abia acum, de curînd, lui Pete, pentru că m-a obligat. Nu m-am analizat niciodată, n-am simțit nevoia. Am avut noroc, mare noroc!

După căsătoria tumultoasă cu Margaret Sullavan, Henry Fonda a rămas 5 ani celibatar. O perioadă fastă. Cariera sa mergea bine, își recăpătase încrederea în sine. Pleacă în Anglia să turneze un film cu Annabella. Cunoaște o tînără debutantă, Frances Seymour Brokaw, (care avea o fetiță dintr-o primă căsătorie) și se căsătorește cu ea, în 1936. Cuplul și micuța Pary se instalează la Hollywood. Nu le place mediul, îes puțin, nu văd lume. Cei doi copii ai lor, Jane Seymour (născută la 21 decembrie 1937) și Peter Henry (născut la 23 februarie 1940) fac

Pentru publicitate, imaginea fericită a trei staruri şi a unei singure familii (e drept, dezbinate): Henry, Peter şi Jane Fonda

primii paşi în ferma lor de la Los Angeles. Jane e geloasă pe sora ei vitregă, mai mare ca ea cu 6 ani, îl adoră, în schimb, pe tatăl ei. Dar nici ea, nici Pete, cei de azi, nu-şi aduc aminte de Henry Fonda cu bucurie. «Era mereu absent, inexistent». Frances, mama lor, era mereu bolnavă, suporta greu bîrfelile care-l înconjurau pe Henry. Face o depresiune nervoasă şi este internată într-un spital de psihiatrie, cîteva luni înainte de a fi adusă acolo Margaret Sullavan. La 14 aprilie 1950, Frances Fonda, după ce scrie un bilețel: «îmi pare foarte rău, este singura soluție», ia o lamă de ras şi-şi taie beregata. Copiilor li se va spune că mama lor a murit de o criză de inimă. Vor afla ceva mai tîrziu adevărul şi vor fi cu atît mai loviți.

Şase luni după moartea soției sale, Henry Fonda se căsătoreşte cu Susan Blanchard. Erau în călătorie de nuntă cînd o telegramă îi ajunge din urmă: Peter şi-a tras un glonte în burtă. Băiețelul de 10 ani se juca pe un poligon de tir cînd, manipulînd un pistol din vremea războiului civil, acesta s-a descărcat. Glontele i-a străpuns stomacul, ficatul şi rinichii.

● **Peter**

— Nu sînt sigur că am vrut să mă sinucid, va spune Peter Fonda adult. O tentativă de sinucidere dubioasă. Poate că a vrut să atragă atenția tatălui său. A reuşit, pentru că Henry se repede cu primul avion la căpătîiul fiului său. La 16 ani, Pete e un rebel. Declară: «M-am gîndit întotdeauna că ar fi bine să mă sinucid. Am înghițit hapuri. Am băut dintr-o sorbitură un litru de whisky, ținîndu-mă de nas. Am condus automobilul cu 160 km pe oră, pe un pod... Dar ce n-am încercat?» Cînd s-a apucat de cinema, toată lumea vedea în el un Henry Fonda cu 20 de ani mai tînăr. Nu era chiar aşa. Pete făcea parte din generația revoltată. El n-a jucat doar în **Easy Rider**, el a trăit acest film cu toată viața lui. Ceea ce nu i-a plăcut poliției din Los Angeles, care l-a arestat în 1966 şi l-a acuzat de complicitate într-o afacere de droguri, Peter a fost achitat, dar a fost arestat din nou împreună cu un grup de vreo sută de hippies. Din nou este eliberat. Peter Fonda vorbeşte cu uşurință, în interviurile sale, despre experiențele cu drogurile, despre revolta lui împotriva societății, despre copilăria sa chinuită. Şi, nu odată, atacurile sale sînt îndreptate împotriva tatălui său cu care «nu puteam comunica în nici un fel»: — «Imaginați-vă că sînteți copilul unei persoane atît de importante ca Henry Fonda. Importantă prin chipul său, valoare, statut. Orice ați face, sînteți vinovat. El nu poate avea, niciodată, nici un fel de vină. Tatăl meu se scuza că nu stă mai mult cu noi pentru că «nu meritați să fiu cu voi». Jane mi-a zis într-o zi: «Tu şi cu mine, cînd sîntem fericiți, ne simțim vinovați».

● **Jane**

Nici Jane Fonda nu consideră fericită copilăria ei. Şocul provocat de sinuciderea mamei lor, lungile absențe ale tatălui, aparenta lui indiferență, lungul şir de internate şi pensioane şi aceeaşi veşnică manie a celor din jur de a te arăta cu degetul: «fiica lui Henry Fonda», iată destule motive să dezechilibreze şi cel mai echilibrat caracter.

Jane apare prima oară pe scenă, la şcoală, cînd avea 10 ani. Mai tîrziu, a jucat alături de tatăl ei la Omaha, dar pe vremea aceea cariera dramatică n-o interesa deloc. Apoi a făcut studii de artă la Paris şi l-a cunoscut pe Roger Vadim pe care Henry Fonda nu putea să-l sufere. Ca şi Pete, Jane a încercat şi ea să se drogheze cu L.s.d., dar şi-a revenit curînd. Se căsătoreşte cu Vadim. Tatăl ei declară: «Fata mea? N-am nici o fată».

Jane devine militantă de stînga. Cariera sa continuă din succes în succes. Obține două Oscaruri, la Hollywood, în 1971 cu filmul **Klute** şi în 1978, cu filmul **Întoarcerea acasă**. Divorțează de Vadim cu care are o fetiță, Vanessa. Azi e căsătorită cu Tom Hayden, personalitate politică de stînga, cu care are un băiețel, Troy.

În cazul familiei Fonda (clanul, cum i se mai spune), apropierea dintre ei s-a făcut datorită lui Henry Fonda, care şi-a schimbat caracterul, a devenit mai puțin distant, mai tandru. Cea de-a cincea soție a contribuit cu mult la această împăcare. Shirley Adams Fonda îi înțelege firea şi îşi dă toată osteneala să-l ferească de ce ştie ea că l-ar scoate din sărite şi ar putea provoca una din faimoasele lui mînii. Peter Fonda, ajuns la 40 de ani, nu mai simte nici el nevoia drogurilor. Şi-a luat cariera de actor mult mai în serios, şi a devenit militant în lupta pentru apărarea mediului înconjurător. Ceasurile grele au fost uitate, clanul Fonda a făcut pace. «— Am avut noroc», îi place lui Henry să repete într-una.

● **Familia Boyer**

Charles Boyer nu poate spune acelaşi lucru în legătură cu fiul său şi al actriței Pat Paterson, Michael Boyer. Scena se petrece în căsuța din Los Angeles, într-o seară de septembrie a anului 1965. Michael se uită la televizor. Alături de el, logodnica sa, Marilyn Campbell şi un prieten comun. Michael e atît de prost dispus încît Marilyn se hotărăşte să plece acasă. Atunci Michael se ridică brusc şi se precipită în camera sa, unde avea o colecție de arme. Iese de acolo cu un revolver, calibrul 38, agățat de umăr, şi cu un altul, calibrul 23, în mînă. Neliniştită, Marylyn îl întreabă: «Ce ai de gînd să faci?». Michael răspunde: «Sînt un perdant în viață şi voi fi mereu: dacă pleci, mă omor». Se întoarce în odaia sa. Marilyn a mai asistat la asemenea scene, totuşi, nu se poate consola cu ideea că a fost doar o toană. Se duce în camera lui Michael. Intră. În clipa aceea, Michael Boyer apasă pe trăgaciul revolverului pe care-l ținea lipit de tîmplă.

Charles Boyer nu şi-a revenit niciodată după pierderea fiului său. Şi-a continuat cariera, dar n-a mai fost acelaşi om. Îl adora pe Michael şi a făcut tot ce i-a stat în putere să-i fie băiatului bine. N-a fost un actor în jurul căruia să se bîrfească şi a refuzat întotdeauna avantajele celebrității. Născut la 28 august 1900, într-un sătuleț din sudul Franței, el l-a decepționat profund pe tatăl său alegîndu-şi meseria de actor. După studii la Sorbona şi la Conservatorul de artă dramatică din Paris, el începe să joace pe scena unui teatru parizian, piese clasice. Prima sa călătorie la Hollywood o face în 1931 şi ctiva ani la rînd îşi va împărți cariera cinematografică între Franța şi Statele Unite. Pînă în 1935, cînd succesul său american cu filmul

(Continuare în pag. 182)

Traducere şi adaptare de
Rodica LIPATTI

Toată lumea în scenă

Cinema Vincente Minnelli s-a născut la Chicago, la 28 februarie 1913. Încă de la vîrsta de 3 ani el a făcut parte din trupa de teatru familial, «The Minnelli Brothers», care a colindat aproape toată America. Marcat din fragedă copilărie de spectacol, Minnelli își va consacra de aici înainte toată viața sa spectacolului.

La început ajutor de fotograf, decorator de costume și decoruri de teatru, el devine, în 1933, director artistic la Radio City Music Hall din New York, apoi decorator și regizor de balete și de mari spectacole muzicale pe Broadway.

Succesele sale determină cunoscuta companie cinematografică Metro Goldwyn Mayer să-l angajeze în 1933, dată de la care începe triumfala sa carieră cinematografică, ce însumează azi 39 de filme, dintre care **Ziegfield Follies** (1946), **Un american la Paris** (1951), **Viața lui Van Gogh** (1956), **Cei patru cavaleri ai apocalipsului** (1962), **Adio, Charlie!** (1964), pretutindeni cunoscute și apreciate, în lume.

«Realizarea unei comedii muzicale, spune Alan Jay Lerner, unul din colaboratorii lui Minnelli, cere daruri deosebite, intuiții speciale și îndeosebi o viziune de ansamblu clară, precisă și solidă ca o grădină zoologică. Vincente Minnelli nu are numai aceste daruri și aceste intuiții, dar are mai ales o viziune de ansamblu, o idee a scopului ce trebuie atins, încît talentul lui poate fi calificat de genial. Comediile muzicale ale lui Minnelli au un stil unic și succesele lui sînt cele mai mari din istoria cinematografului. Se spune dintotdeauna că, fie pe ecran sau pe scenă, comediile muzicale reprezintă, înainte de toate, o muncă colectivă — și așa e. Dar eu consider că deasupra tuturor trebuie să existe unul, un om care să indice direcția ce trebuie urmată, și acesta a fost, întotdeauna, Vincente Minnelli».

Azi, după o carieră cinematografică de cîteva decenii, Vincente Minnelli își scrie memoriile, volumul «Toți în scenă», în care își povestește cu o rară sinceritate, viața sa, începînd din copilărie și pînă la ultimele sale realizări cinematografice. Din această carte, scrisă de un regizor care a făcut din cinema viața sa, redăm, pentru cititorii noștri mai multe fragmente privind întîlnirea și viața sa cu Judy Garland, precum și acelea privind-o pe Liza, fiica sa și marea actriță de azi a ecranului.

Uvertura

Cînd rostești numele lui Minnelli, îți vine imediat în minte acela al lui Judy Garland, lucru firesc căci, pe parcursul a cîtorva ani, numele lor au fost împletite, ele reprezentînd pe acelea ale unui menaj fericit, atît pe cît poate fi de fericit un menaj la Hollywood.

Atunci cînd s-au întîlnit, Minnelli venea aureolat de cîteva mari succese realizate pe Broadway, iar Judy Garland se bucura de o imensă popularitate și realizase mai multe filme muzicale în compania lui Fred Astaire și Gene Kelly, precum și marele său succes: **Vrăjitorul din Oz.** Era în 1941, cînd Minnelli, proaspăt angajat al marei companii cinematografice Metro Goldwyn Mayer, dirija filmul **Babes on Broadway (Debuturi pe Broadway)** în care Judy Garland interpreta rolul principal feminin, alături de celălalt copil minune al cinematografului, Mickey Rooney. Ea avea 21 de ani și se despărțise de David Rose. Terminase tocmai filmul **Presenting Lily Mars,** în care încarna o tînără actriță, grozav de «hăituită», rol ce i se părea a fi o tranziție între personajele de copii, pe care le interpretase pînă atunci, și cele de adulte. Filmul nu fusese atît de reușit pe cît sperase, dar în orice caz ea nu mai voia să reia un rol de adolescentă. La început, relațiile dintre Minnelli și Judy Garland au rămas la stadiul politeții dar, la un moment dat, Don Lopes — un prieten al regizorului — hotărî că Judy și Minnelli ar trebui să se apropie mai mult, să se cunoască mai bine... pe un teren neutru. Și astfel, Judy, Don, prietena lui și Minnelli au început să iasă împreună. Dar să lăsăm acum pe Minnelli însuși să ne povestească:

«Judy era foarte spirituală, ceea ce se potrivea foarte bine cu ironia naturală a lui Don. Cît privește pe Ruth, prietena lui Don, și pe mine, noi ne mărgineam să jucăm rolul spectatorilor și să apreciem micile lor numere de umor! Judy practica de minune această formă supremă de umor care constă din a-ți bate joc de tine însuți. Dar asta n-o împiedica de a lua drept țintă și pe alții, subiectul ei favorit fiind colegii ei de la M.G.M.

Ea ne-a povestit felul cum Mayer aducea prieteni pe platou și le spunea (arătînd-o pe Judy): «Vedeți fata asta?... Priviți-o bine să vedeți ce-am făcut eu din ea... Cînd a venit aici, era cocoșată!» Uimire pe chipurile vizitatorilor! «Da, cocoșată, nu-i așa, Judy?» continua Mayer. În timp ce Judy răspundea, după o clipă de gîndire: «Desigur, domnule Mayer, de vreme ce-o spui dumneata!»

Umorul autodistrugător al lui Judy era impresionant, căci se servea de el ca să-și ascundă vulnerabilitatea. Atît de mult, încît mă cuprindea o irezistibilă dorință de a o iubi și a o proteja (așa se întîmpla cu mulți inși care lucrau cu ea la M.G.M.). În schimb, Judy era foarte afectuoasă și gata să dăruiască multă dragoste.

Am continuat să ieșim un timp cu Don, prietena lui, Ruth, și Judy, căci alcătuiam un grup foarte vesel. Apoi, într-o zi, Don m-a chemat la telefon, spunîndu-mi că nu se simte bine. Am sunat-o pe Judy ca să-i spun:

— Don e bolnav... Ar fi poate mai bine să amînăm pe altădată ieșirea noastră în oraș.

La care Judy mi-a răspuns, cu un glas înecat de rîs:

— Crezi că avem neapărat nevoie de Don și de Ruth? Sîntem destul de mari...

Ceea ce era perfect logic! Din ziua aceea, ne-am văzut mult mai puțin cu prietenii noștri Don și Ruth, iar amiciția dintre mine și Judy s-a transformat într-o legătură de dragoste.

Evitasem pînă atunci cu grijă căsătoria. Mai mult, nu voiam să fiu acuzat — ca atîția alții — că mă agăț de o stea. Doream înainte de orice ca Judy să fie sigură de propriile ei sentimente și, pînă atunci, puneam dinadins o frînă dragostei ce i-o purtam.

Într-o seară, cinam împreună la Villa Nova, de pe Sunset Strip, și comparam copilăria noastră, în special experiențele noastre respective de copii crescuți în lumea teatrului. Judy începu atunci să-mi evoce debutul său în cinema.

— În fața camerei, îmi destăinui Judy, eu trebuie să mă simt absolut perfectă. Dealtfel, o știi prea bine, căci asta aștepți totdeauna de la mine. Și totuși, deseori nu mă simt deloc în formă și trebuie să lupt ca să termin filmarea!

Mă întrebam unde vrea s-ajungă.

— Iau cașete ca să-mi stimulez energia, spuse ea.

— Sper că nu-ți fac rău, sper că nu abuzezi de ele!

Judy zîmbi, după care am schimbat subiectul...

Despre aceste pilule și stimulente au circulat mereu fel de fel de povești monstruoase, în care un diabolic Lucifer ar fi împins-o pe Judy pe această pantă tragică. Personal, n-am dat crezare acestor zvonuri, căci ce motive ar fi putut transforma o mare stea ca Judy într-o ființă incapabilă să-și asume rolul său? Adevărul e că lucrurile s-au întîmplat în mod cît se poate de banal. Pe vremea începuturilor lui Judy la M.G.M., sindicatele nu erau încă atît de influente cum au devenit mai pe urmă, așa încît toată lumea lucra ore întregi. Și probabil că, într-o zi, un actor i-a dat lui Judy cîteva pastile ca s-o ajute să reziste la oboseală. Amfetaminele împiedicînd-o să doarmă, un alt prieten a sfătuit-o, probabil, să ia somnifere. Dealtfel, pe vremea aceea, nu se cunoșteau prea bine efectele acestor droguri.

În momentul cînd se filma **Meet me in St. Louis (Întîlnire la St. Louis)** — film în tehnicolor, realizat în 1944 — condițiile de lucru se îmbunătățiseră foarte mult la M.G.M. și, în mod normal, Judy n-ar fi trebuit să se dopeze. Din păcate, ea continua s-o facă.

Turnarea filmului s-a terminat în aprilie 1944, Judy și cu mine ne-am instalat împreună în momentul cînd am început montajul. Judy împlinea 22 de ani. I-am dăruit o poșetă de seară și ea mi-a mulțumit prin următoarea scrisorică:

«Dragă Vincente, darul tău magnific de aniversare m-a transformat cu totul. Am fost întotdeauna foarte timidă și foarte stingherită ori de cîte ori intram într-o casă plină de lume. Dar de acum înainte, n-o să am altceva de făcut decît să țin bine poșeta ta în mînă, așa ca s-o vadă toți și să le iau ochii. Îți mulțumesc încă o dată pentru acest cadou minunat — unul din cele mai frumoase pe care le-am primit vreodată. Sărutări, Judy.»

În ziua cînd am terminat **Meet me in St. Louis,** Arthur Freed m-a rugat să trec să-l văd. Știam că lucra de cîtva timp la o adaptare cinematografică a lui Ziegfeld Follies, din care voia să facă cea mai mare producție de pînă atunci, cu cele mai mari staruri, un buget de trei milioane dolari, douăzeci de scheciuri și șaizeci și cinci de scene. Mi-a cerut să preiau regia. Nu mi-a lăsat nici o secundă de gîndire. De fapt și eu eram nerăbdător să încep un nou film, dificil și stimulator cum trebuia să fie **Ziegfield Follies,** muncă ce m-ar mai fi scos din necazurile mele sentimentale — Judy mă părăsise tocmai cu puțin înainte.

Scheciul **Doamna din înalta societate dă un interviu** fusese prevăzut să-l joace Green Garson, dar pe măsură ce acest scheci satiric căpăta forme mai precise, muzica deținea un loc din ce în ce mai îm-

Judy Garland și Liza Minnelli: poate singura perioadă de echilibru din viața actriței-mamă

portant, așa că a devenit evident că rolul trebuia interpretat de o cîntăreață. Scheciul era un adevărat tur de forță, atît în ce privește partea cîntată, cît și cea jucată. Eu știam că Judy era capabilă să spună replicile mușcătoare cu mult talent, așa că am convocat-o la studio. Reîntîlnirea cu Judy n-a fost în nici un caz dramatică — legătura noastră se terminase, dar am rămas buni prieteni. Turnarea acestui scheci a fost cît se poate de reușită. Judy a fost perfectă și a cîntat cu înflăcărarea ei obișnuită, revelîndu-se, totodată, excelentă în stilul satiric pe care îl reclama acest număr.

Într-o zi, după ce terminasem tocmai montajul filmului, ca și lucrările de laborator, Judy mi-a telefonat că să mă invite la masă. Îmboldit de curiozitate, m-am întîlnit cu ea la Players Club.

— Care-i viitorul tău film? am întrebat-o.

— Ar fi trebuit să fie **The Clock (Orologiul)**, dar proiectul s-a anulat. M-am dus totuși la Arthur Freed și i-am spus că am multă încredere în acest film.

Am înțeles: întîlnirea fusese, mai mult ca sigur, organizată de Arthur!

— Ți-ar place să realizezi acest film? reluă Judy.

— Aș putea oricum studia problema, am replicat eu. Dar mai întîi trebuie să arunc o privire asupra scenariului.

Trei zile mai tîrziu — în acel septembrie 1944 — eram oficial angajat ca regizor. Nimeni nu se întreba cum de i s-a încredințat așa, pe neașteptate, unui realizator specializat în comedii muzicale — un subiect dramatic. De fapt, toată lumea era mult mai curioasă să afle pentru ce motive acceptase Judy Garland un rol dramatic.

Judy Garland a avut, la început, unele îndoieli în privința capacității ei de actriță «dramatică», așa încît a apelat la un profesor. În ce mă privește, eu aveam multă încredere în talentul ei natural. Drept care am hotărît să suprim «cursurile» de artă dramatică, Judy neavînd altceva de făcut decît să creadă și ea că nu-i lipsită de talent. Firește, i-am propus s-o ajut dacă o să aibă probleme.

Turnarea filmului a decurs în condiții bune, iar principalii lui interpreți s-au dăruit cu totul rolurilor lor, rezultatul fiind, mi se pare, mai mult decît bun. Judy credea, dealtfel, cu tărie în succesul acestui film, în care a dat tot ce avea mai bun, într-un gen în care nu credea, la început, că va fi în stare să realizeze ceva. Judy mi-a mulțumit, trimițîndu-mi un mic dar, o pendulă de birou.

N-a trecut mult timp și legătura noastră s-a reluat. Judy părăsi casa pe care o închiriase în Beverly Hills, iar eu am fost în al nouălea cer cînd ea mi-a spus, într-o bună zi, că e gata să se mărite cu mine. Pentru prima oară în viața mea, puteam să-mi manifest în mod deschis sentimentele, căci nu pot nega că eram foarte îndrăgostit și foarte fericit că știam că-i sînt necesar. Eram pregătiți să facem față împreună tuturor problemelor.

Mariaj și benzedrină

La început n-am avut, firește, parte decît de bucurii. Arthur Freed ne-a oferit o călătorie la New York — oficial, pentru a întîlni cîțiva critici — dar, de fapt, ca să ne facă o plăcere. Am profitat de ocazie, spre a-i arăta lui Judy locurile din Central Park pe care le-am recreat în studiourile M.G.M. pentru **The Clock**: băncile, locul unde copiii se joacă cu bărcuțele lor, celebrul restaurant italian, pe care, de asemenea, l-am reconstituit la Hollywood.

Judy vedea New Yorkul ca un teatru uriaș, a cărui spectatoare fascinată era ea. Eu eram ghidul ei... mai ales pe Broadway, unde am dus-o să vadă «Oklahoma». A fost uluită de noutatea spectacolului — e adevărat că vedea pentru prima oară un show pe Broadway! Apogeul (teatral) al scurtului nostru sejur la New York a fost premiera spectacolului lui Billy Rose «The seven lively arts» (Cele șapte arte vii). O seară grandioasă, căci, în acel decembrie 1944, războiul fusese cîștigat pe ambele fronturi și invitații și publicul aveau un fabulos pretext pentru a petrece! S-au băut sticle nenumărate de șampanie și risetele izbucneau de pretutindeni. Salvador Dali în persoană și-a dat concursul, realizînd o operă pe tema celor «Șapte arte vii», operă care era expusă în holul teatrului Ziegfield.

Eram foarte fericiți, și momentele puțin triste sau încordate au fost într-adevăr foarte rare, fără importanță. Începusem să mă împac cu personalitatea lui Judy. Ea se născuse în zodia Gemenilor, ceea ce explică alternanța destul de frecventă la ea între exuberanță și întristare. Era stîngace, ceea ce după dictoanele populare corespunde unui caracter urît! Dar mai presus de orice, era o actriță și de aceea avea toate angoasele, caracteristice marilor staruri. N-o puteai schimba: dealtfel, aveam mai mult decît meritam, căci Judy îmi dăruia totul.

Într-o zi, îmi mărturisi:

confesiuni poetice

Sînt iarbă ce-și amînă toamna

Sînt tristă ca un lung convoi
ce-și lasă oazele în urmă.
Ca marea ce se varsă în gunoi.
Ca îngerii uciși în turmă.

Sînt mîndră ca un cal de dric
ce poartă lucitoare pompoane negre-n frunte.
Sînt cel ce cară Totul spre Nimic.
Eu sînt podarul fără punte.

Sînt iarbă ce-și amînă toamna
iubind tăișul coasei mult mai mult.
Sînt — păsări împușcate-n aer.
Aer lovit de morile de vînt.

Și nici nu știu dacă mai sînt
ce sînt
surdă tocmită la cuvînt
cu semne surde măsluindu-mi ochii
silabe surde alergînd ca dropii
prin mirișteа ce-o simt în creier...

Cînd crește ceața
eu o treier.
Eu o adun gospodărește-n snopi.

Cînd moare somnul
eu sap gropi în perna mea.
Eroic cimitir de vise.

Ce bine-nsămînțat e răul
ce-ngăduie în noi blîndețea.
Ce nou prilej de bucurie mi-e tristețea.

Ioana CRĂCIUNESCU

— Cred că iau prea multe pastile.

— Știu, i-am replicat eu.

Dar ea aștepta ceva mai mult de la mine.

— Nu-i deajuns să-ți spun să nu mai iei! am adăugat eu. Știu că uneori ești epuizată și că în studio nu-i totul trandafiriu. Dealtfel, tu nu ești singura... O mulțime de alte actrițe fac exact același lucru și se vede totdeauna cînd au luat benzedrină. Așa cum se observă și la tine! Sînt clipe cînd tu crezi că în felul ăsta poți da mai mult, dar adevărul e că ai putea fi și mai bine fără drogurile astea!

De fapt, ca multe altele, Judy devenise o mare stea care își fabrica singură adrenalina și o canaliza apoi spre a se dărui rolurilor ce trebuia să le interpreteze. Să nu uităm că în nouă ani jucase în 23 de filme: însemna să pretinzi într-adevăr prea mult vitalității ei naturale!

În general, ea știa foarte bine ce trebuie să facă în toate situațiile. Cînd ne-am hotărît să ne căsătorim, a scris o scrisoare părinților mei care se aflau în Florida: «Nu ne cunoaștem încă, dar Vincente mi-a povestit atîtea lucruri minunate despre părinții lui și despre teatrul vostru ambulant încît am de pe acum impresia că vă cunosc și vă iubesc». Părinții mei au fost absolut încîntați...

Între timp, am primit o scrisoare de la mama ei, care-și exprima nemulțumirea: îmi spunea că nu mă preocupasem îndeajuns de interesele fiicei ei și că, mai cu seamă, ne-am cam grăbit să facem menaj comun. I-am răspuns imediat și cît mai politicos posibil, subliniind că am fost totdeauna preocupat să nu-i fac nici un rău lui Judy și că ne vom căsători imediat ce va fi cu putință.

Din punct de vedere profesional, Judy și cu mine aveam două proiecte diferite: ea trebuia să turneze **The Harvey girls (Fata din Harvey)** iar eu începeam să pregătesc **Yolanda și hoțul.** Tocmai atunci mi-a telefonat mătușa Amy ca să-mi spună că a murit mama. Prezența lui Judy era constant necesară pe platou, așa că nici nu putea fi vorba ca ea să mă însoțească. A fost o călătorie lungă și tristă și am ajuns tocmai la timp ca să asist la înmormîntare.

Am plecat apoi imediat spre California, unde am simțit o adevărată mîngîiere s-o regăsesc pe Judy și lucrul care mă aștepta.

După terminarea filmului **Yolanda și hoțul,** am putut, în sfîrșit, să mă consacru vieții mele particulare și, mai ales, să respect făgăduiala dată doamnei Gilmore, mama Judy-ei.

Ne-am căsătorit, Judy și cu mine, la 15 iunie 1945. Ceremonia s-a desfășurat în intimitate, la ea participînd doar familia și cîțiva prieteni.

Am plecat împreună cu Judy la New York, să ne petrecem luna de miere. Eram amîndoi foarte îndrăgostiți și ferm convinși că această căsătorie va dura toată viața. La New York, Judy mi-a făcut cel mai frumos cadou: în timp ce ne plimbam într-un parc, lîngă un lac, Judy m-a rugat s-o iau de mînă, iar cu cealaltă a azvîrlit în apă flaconul plin cu pilule!

Vincente și Liza Minnelli: cei doi supraviețuitori ai unei familii celebre

Noi doi și cu Liza... trei

S-a spus deseori că New York-ul, vara, este un oraș festival... Perfect adevărată această afirmație, cel puțin pentru mine și Judy, în acea vară din 1945, cînd, afară de numeroase spectacole la care am participat, ca invitați, am fost prinși într-un vîrtej de petreceri. Reacțiile Judy-ei în fața spectacolului orașului erau extraordinare: am văzut New York-ul cu ochii ei. Eram prea îndrăgostiți și copleșiți de farmecul acestor metropole ca să ne punem întrebări. Probleme? Nu existau. Dacă Judy manifestase uneori enervare în timpul lunii noastre de miere la Hollywood, aceasta se datora imaginii de copil-minune, întreținută totdeauna cu multă grijă de studio. Totuși, la New York, a avut răgazul să observe comportamentul oamenilor față de ea. Cu toate că protesta, ea își dădea seama că boss-ii studioului nu greșeau prea mult menținînd-o într-o stare perpetuă de adolescentă...

În timpul plimbărilor în acele seri umede de vară, ne-am întîlnit cu o mulțime de oameni care o interpelau cu o familiaritate afectuoasă:

— Hello, Judy! striga un șofer de camion. Ce mai face fetița noastră?

Altădată, o doamnă încovoiată, s-a apropiat de noi.

— Tu ești, Judy? a întrebat bătrînica, ca și cum s-ar fi adresat uneia din vecinele ei pe care n-a mai văzut-o demult.

— Da! a răspuns Judy rîzînd. Și el e soțul meu. Îl cheamă Vincente Minnelli și e un mare regizor de cinema! Judy ar fi putut face pe «doamna din lumea bună», dar ea nu simțea deloc nevoia s-o facă și răspundea admirației lor cu multă prietenie... Fără îndoială că era conștientă de popularitatea ei și știa să tragă toate foloasele.

Inspira aceeași atitudine protectoare și în rîndul celor mai sofisticați oameni de teatru. Ei aveau un umor al lor și erau absolut hotărîți să nu se lase impresionați de imaginea ei de «star»! Se așteptau să întîlnească o Judy «rose bonbon», așa cum a fasonat-o studioul și au dat... peste o personalitate explozivă și corosivă! Autoironia ei le plăcea în mod deosebit. Nu încape îndoială că lipsa ei de respect față de industria cinematografică era terenul preferat de înțelegere cu acești actori de teatru, care nu fuseseră prea bine tratați în cursul trecerii lor pe la Hollywood. Dar ce i-a impresionat mai mult a fost judecata ei. Avea aceeași receptivitate ca și ei în materie de teatru, făcea aceleași rezerve sau aceleași critici, așa că a fost acceptată definitiv. Judy își păstra aerul de copil obraznic. În consecință, prietenii noștri, care știau să se copilărească întocmai ca și ea, căutau s-o protejeze! În mij-

Judy Garland şi Fred Astaire: în plină glorie

locul lor, ea putea să se ia la întrecere cu ei ca farmec şi exuberanţă. Personalitatea ei era irezistibilă... Ea putea, dacă voia, să-i sileaască pe oameni, chiar pe cei mai snobi, s-o adore.

Pe vremea aceea, nu-mi dădeam seama că exuberanţa lui Judy era uneori forţată şi se datora, în mare parte, stimulentelor artificiale. Aveam teatrul şi pe prietenii noştri ca să ne distreze, dar mai presus de orice ne plăcea să trăim izolaţi, unul pentru altul, chiar dacă prietenii noştri nu ne lăsau să hibernăm prea mult timp!

Primeam şi noi din cînd în cînd. Mi-amintesc că în cursul unei serate deosebit de reuşite, Judy n-a uitat nici un amănunt, fără ca totuşi să-şi dea aere de perfectă stăpînă a casei. Eram fericit să constat că se adaptase foarte uşor acestui mediu.

Puţin timp înainte de a ne întoarce în California, am dus-o pe Judy la un doctor din Park Avenue. El îi confirmă bănuielile: era însărcinată. Am hotărît să nu comunicăm acest lucru Hollywoodului... Dispuneam de tot timpul necesar. Aveam trei zile de mers cu trenul pentru a hotărî cum să împărtăşim această ştire, care risca să nu placă producătorilor. Într-adevăr, mai multe filme cu bugete foarte ridicate ar fi urmat să fie amînate şi nimeni nu dăduse dovadă de prea multă răbdare faţă de Judy, în trecut. Dar cînd l-am înştiinţat pe Arthur, temerile noastre se dovediră vane... Freed era încîntat. El încercă totuşi să facă în aşa fel încît Judy să poată juca în **Ploaia care cîntă.** Filmările au fost grăbite astfel ca Judy să poată termina turnarea secvenţei ei înainte ca sarcina să devină vizibilă. Richard Whorf realiză filmul, dar eu am dirijat cele trei secvenţe muzicale şi cele cîteva scene dramatice în care Judy apare alături de Bob Walker şi de Lucille Bremer. Acest film era un fel de «Paradă a stelelor», o cavalcadă a starurilor. După ce şi-a terminat lucrul, Judy s-a retras în aşteptarea «fericitului eveniment»! Aceste cîteva luni au constituit cea mai lungă perioadă de inactivitate din cariera sa, deoarece ea semnase un contract cu Metro — cu 11 ani înainte — şi realizase de atunci film după film. A fost una din perioadele cele mai fericite ale vieţii noastre comune. Ne străduiam atunci să ne ajustăm personalităţile şi să ne prezentăm lumii ca un cuplu unit. La începutul căsătoriei noastre, n-am acordat importanţă divergenţelor. De fapt, ea nu era mai puţin instruită sau mai puţin «intelectuală» decît mine, cum au pretins ziariştii presei de senzaţie, şi n-a trebuit să străbatem un drum prea lung ca să găsim un teren de înţelegere. Eram pe deplin convins că Judy ajungînd la maturitate, îşi va aprofunda cunoştinţele, iar eu voi reuşi să mă exteriorizez mai mult. O iubeam profund pe Judy şi tot ce-i plăcea ei îmi plăcea şi mie. Ce dorea ea, doream şi eu. Împreună, vom deveni rezonabili, împreună vom deveni adulţi, mi-am zis.

Judy începu să devină «o perfectă femeie de casă». Ceea ce mă amuza la Judy e că voia să facă totul. Din cînd în cînd, se apuca să frece podeaua bucătăriei sau să prepare o tocană de pui, după o reţetă pe care o urmărea cu multă atenţie, în timp ce gătea! Lucra de asemenea la o serie întreagă de broderii, după sfaturile Sylviei Sidney, care socotea aceste cusături o excelentă terapeutică pentru cei cu «nervii zdruncinaţi». Dar dorinţa ei de a fi mereu felicitată sau complimentată avea ceva patologic. Şi dacă se plictisea de bucătărie sau de broderie, trebuia imediat să-i găsesc alceva. Celelalte sarcini ale casei erau repartizate între servitorii noştri care, toţi, erau buni prieteni cu ea. De aceea, seara, cînd mă înapoiam de la studio, în casă plutea un aer de conspiraţie. După privirile lor complice şi rîsetele lor înăbuşite, ştiam că «se cocea» ceva împotriva «bătrînului». Judy nu ştia să organizeze o atmosferă de lucru! La ce bun: ei şi-ar fi închipuit că-şi dă aerel Eu am devenit, deci, căpcăunul casei, forţa împotriva căreia trebuie să te revolţi. Şi, deşi Judy m-a descris ca pe un «om dur», ea nu m-a lăsat să-mi asum rolul pînă la capăt! Dacă încercam să mă adresez servitorilor pe un ton autoritar, hohotele de rîs ale lui Judy mă făceau să înţeleg că n-am procedat bine şi amîndoi ne amuzam de tentativa mea de a face pe «stăpînul».

Ne pregăteam tocmai — eu şi întreaga echipă — să turnăm **Undercurrent** (Talazuri din fundul mării), cînd medicul ne anunţă că va fi nevoie să-i facă lui Judy o cezariană, ceea ce nu a speriat-o deloc. Era atît de dornică să nască un copil sănătos, încît s-a străduit să nu ia nici un drog în timpul sarcinii.

Pentru alegerea prenumelui copilului am discutat îndelung. Dacă va fi băiat, optam pentru Vincente Junior, dar problema se punea în eventualitatea unei fete.

— Ce-ai spune de Liza? — m-a întrebat Judy.

— Dar, m-am grăbit eu să adaug, întotdeauna mi-am dorit să-i dau fetiţei mele numele mamei. Am putea să-i spunem Liza May?

— Perfect! murmură Judy.

După care, liniştiţi, ne-am cufundat în somn.

Înapoiat la studio, am reluat lucrul, ca de obicei... Judy se pregătea să suporte operaţia cezariană, data fusese fixată: 12 martie.

Criza

Înapoiată la studio, Judy se pregăteşte să filmeze în **Piratul,** care, după mărturia lui Minnelli, îi oferea posibilitatea să-şi afirme talentul ei de actriţă dramatică. Judy, care rivaliza astfel cu Greer Garson şi Katharine Hepburn, pe atunci cele două

mari vedete feminine ale companiei M.G.M., era sigură că poate să-și asume răspunderea rolului. Bucuria de a juca în acest nou film o făcea chiar să uite stimulentele și tranchilizantele .Reușise chiar să nu-i mai frecventeze pe psihiatri, pe care studioul îi menținuse lîngă ea încă din adolescență. «Totuși, notează Minnelli, în timpul filmării **Piratului,** începură să se ivească primele tensiuni. «Cîteodată Judy n-apare pe platou», îi atrage atenția Gene Kelly lui Minnelli. Judy nu se simțea bine și recurgea din nou la pastilele care o mai ajutaseră cînd avusese primele crize. Eram disperat, știind că o să ia iarăși droguri și neputînd afla cine i le procura.

De cînd ne căsătorisem, Judy nu le folosea decît în mod moderat. Din păcate, sănătatea ei începea să lase de dorit. Pentru prima oară trebuiau depășite zilele de filmare prevăzute. I-am sugerat să consulte din nou un psihiatru. Am încercat tot timpul să nu dramatizez situația și, după ce am terminat filmarea, am condus-o la medic. Dar Judy părăsea aceste ședințe de 55 minute fără ca starea ei de angoasă să dispară. Și oricît încercam să mă arăt calm, nu izbuteam totdeauna. Schimbam cuvinte grele, iar relațiile dintre noi deveneau din ce în ce mai încordate."

Certurile și împăcările alternează. Judy îl acuză la un moment dat pe Minnelli că, pe platou, o neglijează, ocupîndu-se aproape numai de Gene Kelly. Lucrurile păreau să se înrăutățească și mai mult, cînd moare tatăl lui Minnelli. La întoarcerea lui de la funeralii, atitudinea lui Judy față de el devine mai generoasă și viața lor în comun ia o nouă cotitură, elementul de împăcare fiind Liza.

După terminarea filmării la **Piratul,** la 10 iulie 1947, psihiatrul care o îngrijea pe Judy o sfătuiește să renunțe deocamdată la munca din studio. Ea acceptă. Sănătatea ei devenise din ce în ce mai șubredă, fără ca Vincente să-i poată fi de vreun ajutor. Singurul lucru pe care l-a reușit a fost să îndepărteze presa. În cele din urmă, psihiatrul îi recomandă lui Judy o cură într-o casă de odihnă. Numai astfel își va regăsi echilibrul, îi declară el lui Vincente. «O să-i aplicăm un tratament ca să poată dormi». Judy pleacă la sanatoriu, unde starea ei pare a se îmbunătăți. Odată revenită acasă, Judy trebuie să devină din nou partenera lui Gene în **Easter Parade,** film în care muzica lui Irvin Berlin putea să pună admirabil în valoare talentul acestor doi actori. Lucrurile păreau să meargă bine, cînd, într-o bună zi, producătorul Arthur Freed îl convoacă pe Minnelli la el în birou ca să-i spună că ar fi bine să se retragă de la regie, deoarece Judy nu mai dorește să lucreze cu el, în ochii ei Vincente simbolizînd atunci toate certurile pe care le-a avut cu studioul.

Mîhnit că nu Judy i-a spus, personal, să se retragă, Minnelli pleacă, locul lui fiind luat de Charles Walters. Dar, după puțin timp de la încetarea turnării, Judy se îmbolnăvește, îndeplinindu-și angajamentul față de studio numai cu prețul unor imense eforturi. Pentru prima oară, începe să sufere de dramatice fluctuații de greutate. Minnelli le atribuie faptului că nu se mai drogheză. Dar cînd ajunge să piardă mai multe kilograme în cîteva zile, își dă seama că tocmai drogurile sînt de vină, deși nu știa cum și le procura. Totuși, în ciuda neînțelegerilor dintre ei, Judy și Vincente continuau să apară în public ca un cuplu fericit. Incapabilă să mai filmeze, Judy, epuizată fizic și mental, groaznic de slăbită, este înlocuită cu Ginger Rogers. Judy se simte trădată. Detesta casa în care sta cu Minnelli. Voia, spunea ea, mai mult spațiu. Psihiatrul îi sugerează, deci, să plece așa că se mută într-o casă din Sunset House. Nu mai cîntărea decît 40 de kilograme și stătea numai în pat. Mayer îi reținuse 100 000 dolari din salariu pentru absențe și întîrzieri repetate și pentru primele cheltuieli angajate pentru **The Barkleys of Broadway.** Carleton, care reprezenta acum interesele lui Judy, îi ia însă apărarea și se ajunge la o soluție de compromis: ea să turneze o secvență din **Words and Music (Viața mea e un cîntec),** pentru care va primi 50 000 de dolari. Filmarea continuă deci, Judy regăsindu-și optimismul și începînd să bea și să mănînce normal, recîștigînd 15 kilograme în cîteva săptămîni. Problemele de greutate nu încetau totuși să-i amenințe sănătatea. Atunci cînd atingea greutatea normală își regăsea echilibrul. Astfel ea realizează filmul următor **In the good old summertime** (În minunatul anotimp al verii) în formă bună. Dar cum apăreau unele probleme de turnare, ea slăbea din nou, apoi se îngrășa, trecînd astfel de la o siluetă de silfidă la forme rubensiene.

Metro achiziționase pentru Judy, pentru o sumă foarte mare, drepturile de ecranizare a cărții **Annie get your gun,** filmul urmînd a fi realizat de Busby Berkeley, care mai lucrase cu ea. Dar Judy refuză să joace sub conducerea lui Berkeley. Preparativele filmului depășind totuși deja un milion de dolari, s-a hotărît ca Charles Walters, care se înțelegea cu Judy, să-l înlocuiască. Judy terminînd pre-înregistrarea cîntecelor din **Annie get your gun,** trebuia să înceapă turnarea. Din nefericire, ea trăia încă într-o stare din cele mai precare, nu cîntărea decît 45 de kilograme și era de o irascibilitate extremă. Toate, din cauza acelor blestemate pilule, de care n-au mai lăsat-o să se atingă. Dar ea reacționă mînioasă și disprețuitoare. Pînă la urmă, nu a fost în stare să se conformeze imperativelor filmării, minuțios programată. Și studioul o înlocui cu Betty Hutton, împrumutată de la Paramount. Suspendarea Judy-ei n-a fost hotărîtă cu inimă ușoară: Mayer era și el interesat, ca și Minnelli, de sănătatea vedetei lui.

Judy Garland este internată într-un spital din Boston, pentru mai multe luni. Apoi, odată cu prezen-

Judy Garland și Sid Luft: începutul sfîrșitului

Recital Liza Minnelli
Invitat: Jean-Pierre Cassel

tarea în public a filmului **Doamna Bovary** — ultima realizare a lui Minnelli, primită cu entuziasm de public și de presă — Judy se întoarce acasă. Metro cheltuise 40 000 de dolari pentru tratamentul ei și-l rugă pe doctorul Thorn, care o îngrijea, s-o ajute să se readapteze la viața Hollywoodului. Doctorul o socotea vindecată. Studioul dorea ca ea să fie vedeta unuia din marile lui filme, iar Minnelli să-și reia locul în familie. Dacă ziarele n-au mințit, spune el, afirmînd că noi ne despărțisem, nu era mai puțin adevărat că acum eram împăcați și gata s-o pornim de la capăt.

Alan Serner începuse să lucreze scenariul **Un american la Paris** — noul film pe care trebuia să-l realizeze Minnelli — iar Judy avea trei luni ca să «recupereze» înainte de a începe turnarea lui **Summer stock** (Provizie de vară), prevăzut pentru noiembrie 1949, film pe care l-a terminat cu bine. După aceea, se pregătește pentru **Royal wedding** cu Fred Astaire, a cărui filmare trebuia să înceapă în prima săptămînă a lunii iunie 1950. Dar ea își supraevaluase forțele și nu se mai poate prezenta la studio, așa că M.G.M. se vede obligat s-o suspende. Cum era de așteptat, această hotărîre provoacă noi crize.

«Peste zece zile, spune Minnelli, la 20 iunie, Judy și cu mine analizăm situația. Ea începuse să considere lucid consecințele acestui concediu în meseria ei. Împreună cu secretara ei, am examinat pe rînd diversele posibilități care i se ofereau: show-uri pe Broadway, contract cu un alt studio... Dar asta părea că n-o interesează.

— Nu vă faceți griji, mă gîndesc eu la ceva. Și părăsi odaia, îndreptîndu-se spre baie. Myrthe și cu mine ne-am continuat discuția, cînd deodată am auzit un urlet. M-am repezit spre baie. Ușa era închisă cu zăvorul. Judy urla:

— Lăsați-mă singură, vreau să mor!

Peste puțin timp, am reușit să sparg ușa. Oglinda se spărsese din cauza șocului. Judy ținea în mînă un pahar spart. Sîngele îi curgea pe ceafă. Doctorul fu chemat de urgență. Carleton sosi și el. Disperat, urlam ca un isteric. Ce-am făcut? De ce n-am încercat s-o remontez? Dar Carleton m-a readus brutal la realitate: nu-i momentul unei introspecțiuni. Judy avea nevoie de ajutor. Cuprinși de panică, ne-am gîndit s-o transportăm la Sunset, ceea ce am și făcut. Reporterii se și aflau acolo, cînd am sosit cu Judy. Doctorul ne aștepta. A cercetat rana.

— Nu-i o zgîrietură. Încercările de sinucidere sînt apeluri disperate... Ar fi trebuit să înțelegeți acest apel. Un agent de publicitate al studioului veni imediat ce știrea fu difuzată. Eu am negat incidentul în cursul primelor buletine, vrînd s-o protejez pe Judy cu orice preț. Dar agentul ieși, întreținîndu-se cu Carleton. Atunci un reporter îl întrebă: «Ce s-a întîmplat?» Agentul făcu gestul care mima tăierea gîtului.

Compania Metro a fost considerată răspunzătoare de această încercare de sinucidere și conducătorii ei siliți să facă o declarație publică. Ei au explicat motivele concedierii lui Judy în momentul filmării **Annie get your gun** și au informat publicul de tratamentul medical la care a fost supusă, pe cheltuiala studioului.

Sfîrșitul

În cursul săptămînilor următoare, Judy și cu mine am locuit la Evanview, casa din Sunset fiind pentru ea legată de amintiri prea triste. Din nou, Judy încerca să recupereze, datorită și Lizei, care, în mod miraculos, a fost cruțată de toată vîlva stîrnită de încercarea de sinucidere a mamei ei. În timp ce problemele noastre deveniseră cunoscute de toți, noi eram gata să devenim din nou un cuplu. Judy își regăsea treptat simțul umorului, simțul relativității lucrurilor. Toate lunile pe care le-am petrecut împreună n-au adus totuși liniștea dorită. Ea n-a făcut nici un gest să se apropie de mine. Trebuia adoptată, totuși, o atitudine rezonabilă: Liza se va dezvolta mai bine dacă va trăi doar cu unul dintre noi, decît cu părinți atît de instabili.

— Mă gîndesc să mă duc la New York, pentru cîteva săptămîni, îmi spuse ea într-o zi.

— De ce nu? O să-ți facă bine.

Liza a rămas cu mine.

Judy plecă, cu trei zile înainte de Crăciun, atunci cînd, în mod normal, familiile caută să fie împreună. Viața noastră în comun se terminase. De aci încolo, trebuia să învățăm să trăim fiecare separat. După întoarcerea sa de la New York, despărțirea noastră deveni oficială. Judy s-a mutat într-o altă casă, în Beverly Hills, și a început să dea mici recepții spre a prezenta prietenilor noștri pe omul întîlnit la New York, Sid Luft. Judy și cu mine am hotărît ca Liza să mai rămînă cîtva timp cu mine.

Eram foarte fericit să constat că Judy își regăsise forma. Am rămas foarte buni prieteni, nu numai în interesul Lizei, dar și pentru că ne respectam. Judy plănuia o serie de concerte pe scenă. Era foarte agitată de perspectiva asta și se bizuia cu totul pe Sid, care părea să-i fi redat stabilitatea.

Divorțul a fost pronunțat în martie 1951. Milioanele de dolari pe care le-am cîștigat în cursul acestor ultimi ani s-au risipit. Am renunțat la locuința din Evanview și m-am mutat într-o căsuță pe care o închiriasem. Judy s-a îmbarcat pentru Anglia, unde spectacolele ei de la Palladium din Londra vor rămîne înscrise ca o dată în istoria music-hallului. Liza plecă și ea după aceea. Cu toate că as fi dorit să păstrez copilul,

(Continuare în pag. 185)

Prezentare și traducere de
Paul B. MARIAN

O nouă poveste de dragoste

Între filmele despre care s-a vorbit în acest an e de menționat la loc onorabil cel realizat de Bertrand Blier si intitulat **Tata-socrul**. În distribuție apare unul din actorii favoriți ai realizatorului, Patrick Dewaere (care se află la al patrulea film în decurs de un singur an). Este vorba aici, în filmul lui Blier, despre o foarte frumoasă poveste de dragoste — așa afirmă comentatorii — o poveste, în bună măsură surprinzătoare și de o mare sensibilitate. Alături de Patrick Dewaere îi descoperim pe Maurice Ronet, Nathalie Baye, Nicole Garcia. Vom mai menționa că filmul a fost socotit reprezentativ și a rulat sub culorile Franței la ultima ediție a festivalului de la Cannes.

O viață de actor

Una dintre actrițele cele mai afirmate ale generației de vîrstă mijlocie din Anglia este Susannah York. Ea oferă un chip luminos, zîmbitor și strălucitor. Actriță de remarcabile resurse interpretative și dacă este să citățm părerea regizorilor cu care a lucrat, element de mare profesionalitate și disciplină pe platou. Nu este deci de mirare că Susannah York, după 20 de ani de carieră intensă, lucrează și astăzi fără oprire. Se arată fericită la ideea de a lucra — evident nu în orice fel de film și în orice fel de rol — pentru că așa cum mărturisește ea: «Detest acele personaje scrise și concepute în grabă care nu au nimic original și sînt o alcătuire întîmplătoare de șabloane din tot felul de alte personaje». De aceea — și presa o menționează adesea — Susannah York refuză cu încăpățînare să semneze contracte indiferent de acoperirea materială pe care ar oferi-o ele. «Este absolut imperativ pentru un actor — spune ea pe de altă parte — de a nu se lăsa cufundat în uitare. Singura dată cînd am lipsit la apel de pe platoul de filmare a fost la începutul anilor '70. Perioada a fost ceva mai lungă iar motivul n-a fost altul decît că am dorit să am copii. Și am doi. După aceea am reluat munca, deși obligațiile mele crescuseră pentru că, orice ar crede unii care-și imaginează că o actriță duce o viață paradisiacă, astăzi mă ocup de profesie, de familie și în special de copii și asta nu-mi displace deloc».

Trebuie să menționăm că Susannah York are preocupări multiple, că și-a încercat forțele ca

«Nu mă tem de cei 41 de ani ai mei» proclamă cu temeritate (dar și îndreptățire) Julie Andrews

Un actor-titan, într-o *Ciocnire de titani*: Laurence Olivier

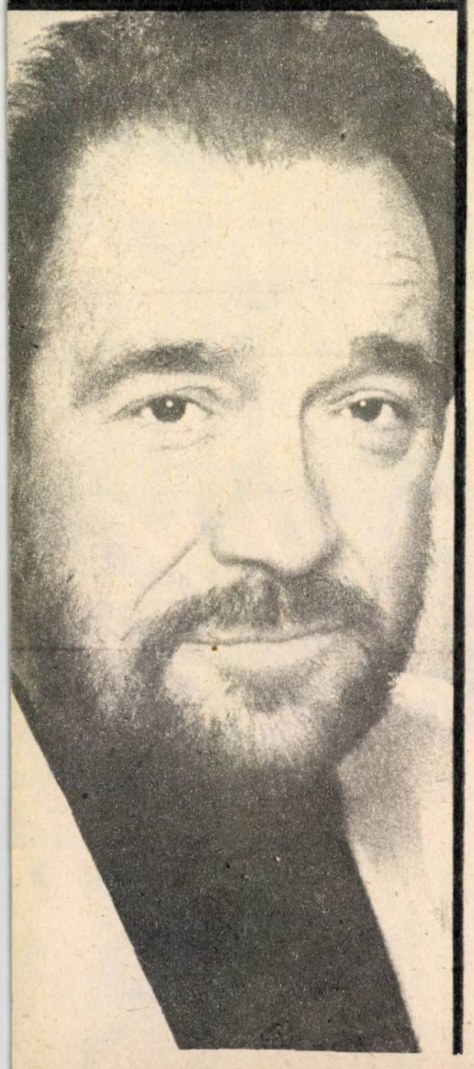
cinerama

scenaristă și că a urmat chiar un curs de scenaristă la BBC și că, de curînd, a semnat un contract pentru un serial cu BBC-ul dar își propune să îmbine în mod armonios activitatea teatrală, cinematografică și de televiziune.

Cei din Dallas

Aproape toți interpreții faimosului, discutatului, popularului și de către unii chiar detestatului serial **Dallas** au fost luați în antrepriză de către presă, radio, televiziune. Aproape toți au devenit și niște vedete sociale. Interviurile, confesiunile și chiar luările de poziții împotriva serialului însuși se țin lanț. Charlene Tilton, de exemplu, care este Lucy Ewing în **Dallas** (și pe care platourile au angajat-o acum pentru un alt foileton), știe din propria ei experiență cît de mult anumite aspecte din Dallas o intrigă. «Succesul acestui serial — declară ea într-un interviu — nu este deloc un mister. Dacă sute de mii de persoane se arată fascinate de povestea clanului Ewing, care le aduce săptămînă de săptămînă tot felul de revelații, treaba asta vine, cred eu, din faptul că aici nu este vorba numai despre cinema. Ura care ne cangrenează pe toți în serialul ăsta nu are decît o sursă: banii și rivalitățile, înfruntările și loviturile odioase pe care le provoacă ei. În viața reală pe care o ducem, lucrurile nu stau mult mai altfel. Faptul de a te fi născut în sărăcie cred că te marchează profund, și pot să vă asigur că am avut de suferit multă vreme de pe urma condiției în care m-am născut eu. Dar adevărata mizerie nu cred că este numai o chestiune financiară: și eu am fost un copil sărac, mai ales că eram și orfană de tată. Așa că în clipa în care a trebuit să fac primii pași în viață, și a trebuit să fac acești pași încă din fragedă adolescență, a trebuit să învăț să stau aproape, să simt cotul mamei mele, să învăț să depășesc dificultățile și grijile cotidiene, să nu devin invidioasă față de acei colegi ai mei de școală care aveau un cămin și duceau o viață de familie tihnită. Nu cred că banii pot compensa orice în viață, dimpotrivă, cred că sînt capabili să distrugă o fericire fragilă și mai ales cred că banii pot să-i ruineze pe cei care mizează numai și numai pe ei. Nu cred că fericirea în viață este o simplă chestiune de bani.»

Actorul poate fi și un judecător și încă foarte aspru: Ugo Tognazzi, de exemplu



Încă un Dallas and Co.

Un surîs în colțul gurii, o pălărie de cow-boy cu borurile mari, ochi cu o expresie puțin batjocoritoare, de golan simpatic, acesta este portretul schițat al unuia din personajele cele mai remarcate din Dallas. Este în esență personajul pe care îl întruchipează Steve Kanaly, intendentul fermei Ewing. În viața de toate zilele Steve Kanaly este bineînțeles un cu totul altfel de om, care în fața succesului privește în urmă, apoi privește înainte și face o comparație. «Cu greu îmi explic succesul și în unele momente — spune el — chiar mă îndoiesc de el. Filmez episod după episod și la ora actuală nu pot spune că problemele materiale mă obsedează. Dar nu uit că, acum nu de prea multă vreme, cunoșteam gustul lipsei, că într-un an întreg cîștigam cam cît

O actriță care face film, dar preferă teatrul: Marina Neelova (angajată la «Sovremenik»), aici în spectacolul cu Lorenzaccio

cîștig astăzi într-o săptămînă. Nu asta mă preocupă, ci condiția actorului la Hollywood. Pentru că, de fapt, Hollywoodul îi strivește pe tinerii actori, nu atît pentru că le spulberă elanurile și credința artistică ci, mai ales, pentru că le sădește în suflete o îngrozitoare grijă pentru ziua de mîine. Cu un an înainte de a fi chemat în distribuția filmului „Dallas" cîștigam 4 000 dolari pe an, adică abia cît îmi trebuia ca să plătesc chiria. Eram chiar pe punctul de a renunța la ideea de a mai fi actor. Această cumplită incertitudine a existenței la Hollywood este cauza crizelor de nervi ale tinerilor actori. Sigur că mă îngrijesc și eu de ziua de mîine și fac tot ce pot ca să fiu cumpătat și să-mi asigur viitorul muncind cu încrîncenare, mai ales acum că am ocazia s-o fac. Unii spun despre mine că sînt intoxicat de muncă,

că am devenit un maniac al filmării, ba chiar un avar. În realitate, nu pierd nici o ocazie ce-mi este oferită astăzi pentru că nu știu dacă mîine o să mi se mai ofere ceva, dacă o să mai pot turna în vreun film».

Retrospecție personală

După interesul stîrnit, chiar înainte de a fi lansat pe post, serialul realizat de Bolognini după **Mănăstirea din Parma**, se vorbește despre o revigorare a modei filmului în costum de epocă. Regizorul francez Jacques Deray s-a lansat și el, fără întîrziere, în realizarea unui film, de fapt o transpunere după Balzac a «Prințesei de Cardigan». Jacques Deray și-a ales în distribuție două actrițe despre care se spune că au un farmec deosebit în costum de epocă și că știu să poarte acest costum. Este vorba de Claudine Auger și Marina Vlady.

Aceasta din urmă a cunoscut o perioadă de oarecare dispariție de pe platouri iar acum își propune, ca orice actriță ajunsă la maturitate, să apară în filme despre care să nu se poată spune că sînt doar succese comerciale. Într-o recentă convorbire avută cu un gazetar francez, Marina Vlady spunea: «Se fac enorm de multe filme proaste. Gustul publicului este viciat de marele număr de filme proaste. Nu știu cum se poate lupta împotriva mareei prostului gust, dar eu una sînt decisă să nu mă înec în ea.»

Revenirea pe platou i-a prilejuit Marinei Vlady și o privire analitică asupra propriei ei cariere, și a condiției actriței de film astăzi. «Sînt mai multe motive pentru care mi-am reluat activitatea. În primul rînd, faptul că acum locuiesc numai și numai la Paris și că, din multe puncte de vedere, asta îmi ușurează situația profesională. Cum în cariera mea am cunoscut mai multe perioade de inactivitate forțată, cunosc gustul ei penibil, disperarea de a aștepta ceva de lucru. De aceea, astăzi, cînd sînt chemată pe platou răspund cu entuziasm. În al doilea rînd sînt convinsă că numai în muncă poți să-ți afli echilibrul sufletesc. Și în al treilea rînd trebuie să mărturisesc că rareori m-am aflat în fața unor propuneri de roluri mai interesante ca acum. Am ajuns la o vîrstă în care rolurile de «emploi» mi-au devenit deosebit de interesante. Perioada în care mi se ofereau doar rolurile de femeie-obiect nu mi-a trezit nici un fel de interes. Am fost, cum se spune, victima propriului meu fizic și a neînțelegerii, pentru că nimeni nu s-a străduit să-și dea seama ce fel de om sînt în realitate. Oricum epoca starurilor sau aceea a actrițelor care nu puteau fi atinse nici cu o petală este revolută. Actorii de azi trăiesc tot mai mult ca niște oameni obișnuiți. Ideea însăși de star este atît de depărtată și de vagă încît nici nu mai are vreun sens. Treaba asta nu mă deranjează deloc, pentru că eu, la drept vorbind, nici n-am fost un star iar viața mea în afara filmului este aceeași pe care o duceam și acum 20 de ani».

Două «tunuri» care pot trage orice povestire cinematografică spre succes: Gene Hackmann și Barbra Streisand

Comedie — western

Comedia este un gen după cum se știe extrem de dificil, extrem de solicitat de public dar și extrem de rar izbutit. Își încearcă forțele în comedie realizatori cu faimă, debutanți, actorii înșiși încearcă să devină și realizatori de comedie. Pe scurt, toată lumea așteaptă comedia și arareori ea apare și mulțumește. Ultima încercare de acest gen este o parafrază de western în registrul comic, în care de fapt o actriță pe numele ei Catherine Bach este principala sursă a filonului comic și «ține ecranul», pe toată durata proiecției. Alături de ea, doi tineri actori — Tom Wopat și John Schneider — toți trei formînd, cum se spune în jargon comic «o echipă de fabricanți ai rîsului».

→

ei despre ei

O lecție de artă

Pentru spectatorii noștri, numele lui **Roy Scheider** se leagă de filme ca **Star** de Robert Wise, **Filiera franceză** de William Friedkin sau **Atentatul** de Yves Boisset. Pînă anul trecut, cînd Bob Fosse îi încredințează rolul titular din filmul **All that jazz (Să-nceapă spectacolul)**, încununat cu Marele Premiu ex-aequo la Cannes — 1980, Roy Scheider reprezenta pentru toți «actorul funcțional, neutru, dar cu o putere de fascinație incomparabilă. Trecînd fără greutate din rolurile de «rău» în cele de «bun», de la polițist la gangster, cu un joc economic și nervos, Scheider interpretează acel soi de personaje ce se definesc prin actele lor, ce se ambiționează să-și realizeze scopul. Scheider este înainte de toate un tehnician încrîncenat de o idee — **«trebuie să fac să meargă din ce în ce mai bine această mașinărie care sînt eu însumi»**. Această idee îl va ajuta să contracareze fără reproș greutățile rolului din **Să-nceapă spectacolul**, cel al unui regizor coregraf de pe Broadway tot așa cum îl va ajuta să demonstreze lumii întregi că Roy Scheider poate fi, dacă nevoile o cer, nu numai un actor cu un joc economic dar și un actor cu gesturi ample, cu suferințe afișate, cu trăiri demonstrate.

«După ce Dreyfuss a refuzat acest rol, mărturisește Roy Scheider, **toată lumea, în afară de mine și Fosse, credea că alegerea mea pentru acest rol este o prostie. Nu mai dansasem deloc pînă atunci... dar un actor crede că poate face orice. Și de cele mai multe ori reușește. Așa încît am atacat și eu dansul și cîntecul în «Să-nceapă spectacolul». Am învățat tot ceea ce se putea învăța ca să conving publicul că sînt un coregraf adevărat. Asta m-a îngrozit cel mai mult. Dar Fosse ne-a dat tuturor o minunată lecție de artă.»**

I.P.

Superproducția cu Titani

Filmul așa-numit de mare montare, ce mizează pe efecte în care tot arsenalul și specialiștii studiourilor sînt chemați să-și aducă contribuția, încearcă o revenire cu pelicula intitulată **Ciocnire de titani,** a regizorului Desmond Davis. Filmul ar vrea să fie o continuare a lui **Ben-Hur,** a **Cleopatrei** și chiar a lui **Spartacus.** Regizorul Desmond Davis ține să acrediteze ideea că **Ciocnire de titani** reia cu multă strălucire filonul filmelor de aventuri istorice adaptate pentru ecran cu ajutorul unor mijloace grandioase, cu trucaje uluitoare adăugate gigantismului povestirii însăși.

Alături de actori de mare reputație ca Laurence Olivier, Ursula Andress apare tînărul Harry Hamlin considerat astăzi tipul de june-prim seducător, capabil să răspundă cerințelor regizorului unui asemenea film, adică de la interpretare pînă la cascadorie.

Un actor-critic

Actor astăzi în plinătatea mijloacelor sale interpretative, bucurîndu-se de faimă internațională, Ugo Tognazzi este, în afara ecranului, un foarte exigent judecător al creației cinematografice, mai ales a aceleia din Italia: «O spun deschis: cinematograful italian nu-mi place deloc în acest moment și asta din mai multe motive. Primul lucru care nu-mi place este această nouă manie care pornește de la producător la actor, ajunge și la realizator și cuprinde chiar pe electricianul platoului: toți fac cinema uitîndu-se doar la rezultatele financiare. S-a ajuns pînă acolo încît toată lumea muncește, toată lumea execută contracte și nimeni nu creează nimic. Toți cred în acea presupusă «lege de aur» potrivit căreia nimeni nu vrea să se angajeze să facă un film bun dacă nu e sigur că o să și cîștige bine. De aceea nimeni nu se mai lansează astăzi în proiecte ambițioase. Mai e nevoie oare să amintesc că toate filmele produse în Italia, în ultimii doi ani, sînt filme care prostesc spectatorul și aduc bani celor ce le fac? Mi se pare straniu faptul că publicul italian, în cea mai mare parte abrutizat de astfel de filme, ca și de televiziune, nici măcar nu mai vrea să iasă din casă și nici nu-și mai încearcă curiozitatea spre a căuta un film într-adevăr bun. Nu mă refer neapărat la acele filme pretins intelectualiste care fac să-ți fiarbă creierii în cap. Acum cîțiva ani, cînd vorbeai de un film care te relaxează, te

Cadru tipic de film ceh: *O jumătate de casă fără mireasă*

dispune și îți trezește o curiozitate, vorbeai de fapt despre un film care nu era lipsit de capacitatea de a trezi rîsul, nefiind însă gratuit. Astăzi, cei ce vor să-și împrospăteze ideile trebuie să înghită o cantitate de vorbărie scenaristică și improvizațiile unor realizatori săraci cu duhul și cu imaginația, dar care, vezi doamne, au probleme psihologice de pus pe tapet. Sper din toată inima că n-o să fie decît un scurt interludiu și că moda asta a «stărilor sufletești» va trece și ea. Cînd mă gîndesc că noi italienii am adus o contribuție substantială la istoria cinematografului, mă întreb cum oare nu putem astăzi să simțim dorința de a alerga să vedem filme de Fellini, Rosi, Marco Bellocchio sau ale altor mari realizatori de-ai noștri? Îmi pare ceva de neconceput».

Metamorfoză

În regia lui Blake Edwards, binecunoscuta și prețuita Julie Andrews a terminat de curînd un nou film **S.O.B.** Imediat, ceea ce i se întîmplă mai rar englezoaicei Julie Andrews, ea a și început filmările la **Victor, Victoria,** alături de James Gardner și Robert Preston, în regia aceluiași Blake Edwards. Comentatorii privilegiați de a fi văzut **S.O.B.** și de a fi asistat și la primele filmări la **Victor, Victoria,** afirmă că, de astădată, Julie Andrews (care a trecut de 40 de ani) schimbă genul de personaj și că nu mai are nimic din acea **Mary Poppins** din tinerețe.

O actriță-vulcan

Un alt film care a făcut senzație în acest an, dar senzația s-a datorat în primul rînd distribuției — Barbra Streisand, alături de Gene Hackman — este **Cît e noaptea de lungă** al realizatorului Jean-Claude Tramond. Nu s-ar putea spune că Barbra Streisand este foarte preocupată de film, pentru că ea ține enorm la publicul său de pe Broadway, nu lipsește din emisiunile televiziunii, asta pe lîngă alte activități sociale la care nu vrea să renunțe. Despre ea se spune că este o actriță-vulcan, cîntăreață plină de temperament și, în totul, un fenomen al show-business-ului. La drept vorbind, cariera ei cinematografică număra abia o duzină de filme, dar numele actriței a făcut de multe ori ca aceste filme să fie adevărate evenimente cinematografice. **Hello Dolly!, Fanny Lady, Cei mai frumoși ani.** Să nu uităm că a reușit să dobîndească **Oscarul** pentru primul său rol din **Funny Girl.** Nu demult, un album de discuri a fost vîndut în milioane de exemplare iar acum a acceptat să joace în regia acestui tînăr belgian care s-a instalat la Hollywood și să evolueze alături de Gene Hackman într-o comedie sentimentală plină de neprevăzut și de scene tari. De remarcat că filmul **Cît e noaptea de lungă** are în distribuție și o altă invitată de marcă, pe Annie Girardot.

Claudia I și Claudia II în «portret de grup, acasă la Cardinale»

Cine este «La Cardinale II»?

În deplinătatea talentului și ea, astăzi la 40 de ani, Claudia Cardinale a căpătat o siguranță în profesie și chiar — după cum afirmă — o detașare de carcasa ei pentru că în '81, de pildă, a acceptat cu ușurință și fără temerile de altădată să evolueze într-un western american alături de Henry Fonda și Charles Bronson, fără să-și facă vreun plan în legătură cu această invitație peste ocean, fără a se întreba măcar dacă o asemenea colaborare s-ar putea repeta. Claudia Cardinale este astăzi o actriță de mare suprafață, care a dovedit — de la Visconti și pînă la actualul Pasquale Squittieri (care-i este și soț) — că face orice

rol cu seriozitate, cu sensibilitatea ei meridională și cu o credință nici o clipă abandonată. În viața de toate zilele. «La Cardinale» este o persoană extrem de rezervată, modestă, cu totul opusă unei anumite imagini acreditată prin alte părți, despre o vedetă. Ea este un cetățean preocupat de problemele Italiei de astăzi și ale vieții de fiecare zi. Pentru că, dincolo de carieră și de problemele cotidiene, Claudia Cardinale și-a făcut un crez din viața de familie. Fetița ei pe care italienii au botezat-o Claudia II, este, pare-se, însuși simbolul credinței ei.

La 82 de ani

Ultimul film al lui Milos Forman care poartă titlul **Ragtime** recreează o perioadă de mare tulburare în viața Americii, acel mare «boom» de la începutul secolului, perioadă dominată de conflicte rasiale și scandaluri care i-au marcat profund pe americani. Sursa acestui film al lui Forman este romanul lui Doctorow, «Ragtime», povestit de realizator pe tonul unei relatări vivace, plină de umor și aciditate. Noua realizare a lui Forman are și o distribuție care atrage atenția prin insolitul ei. Realizatorul nu s-a sfiit să-l invite în distribuție pe unul din cei mai mari scriitori ai Americii de astăzi, Norman Mailer, și să readucă pe ecran figura celebră între cele două războaie a lui James Cagney astăzi în vîrstă de 82 de ani, a cărui revenire pe platou este considerată excepțională.

Un modest cu ghinion

O întîmplare pe care presa de specialitate nu putea s-o scape a fost aceea pe care a trăit-o Paul Newman la Paris venit să-și prezinte ultimul său film intitulat **Polițistul.** După cum se știe, actorul american nu suportă comportarea vedetistă, nu-i agreează pe fotografi, acceptă cu greu să dea interviuri și, în total, nu ține să se facă remarcat. De aceea la hotelul din Paris unde a locuit, a trebuit să se inspire din propriul său personaj și s-o apuce pe ușa din dos a hotelului ca să scape de blitzurile fotografilor. Paul Newman este un om ieșit din comun prin preocupările sale.

(Continuare în pag. 180)

Tradiție actoricească

Renumitul actor al serialului **Kung fu** care a cucerit inimile tuturor, David Carradine, se simte ca renăscut cu succesul filmului **Americana,** pe care l-a scris, l-a produs, l-a regizat, i-a scris muzica (în colaborare) și în care a jucat rolul principal al unui tînăr care se întoarce din armată și, dînd peste un carusel stricat, își întrerupe drumul și-l repară. Treaba asta atrage lumea din jur care, dacă la început nu putea crede că

Un rol de elefant nu-i chiar la ordinea zilei

tînărul face asta pe gratis, începe apoi să-i dea o mînă de ajutor. Călușeii se învîrt din nou spre bucuria copiilor, dar și a celor care le-au prilejuit-o.

Poli-talentatul David Carradine este un vlăstar al unei familii de actori cu o tradiție de trei generații (părinții, cei patru frați și copiii lor).

Cît despre stilul în care a fost realizat acest film, el îmi aduce aminte de filmul **Proba de microfon** de Daneliuc, vizionat recent aici la Los Angeles.

Un pictor... de roluri

Filmul **The Elephant Man** (Omul Elefant) a stîrnit o mulțime de reacții atît printre profesioniști cît și în mediul publicului larg. Fără îndoială, este vorba de un film de mare umanitate, dar un film grotesc, trăsătură accentuată de interpretarea extraordinară izbutită de marele actor John Hurt (de origine engleză).

Ca majoritatea celor din industria cinematografică din Anglia, care au fost obligați să emigreze la Hollywood ca să-și poată continua arta, John Hurt a intrat și el în colonia engleză de cineaști «refugiați» la Hollywood. Totuși, mi-a mărturisit că-și mai menține un picior la Londra, unde preferă să-și petreacă timpul liber.

Intrebat cum a putut suporta un rol unde nu i se vede fața decît la sfîrșitul filmului, și atunci e complet «de nerecunoscut» (din cauza deformării trăsăturilor), John Hurt mi-a răspuns: «Nici o clipă nu mi-a trecut prin cap să mă gîndesc la mine, ci numai la rolul pe care-l interpretez. Există, cred, două feluri de actori: unul care merge spre rol și altul care aduce rolul la el. Eu îl prefer pe primul.»

Dar ce l-a ajutat pe John Hurt să se impună? În primul rînd, în cariera sa el a interpretat roluri foarte diferite, atît din contemporaneitate, cît și istorice. Și cum actorul englez

Actor din tată-n fiu (David Carradine)

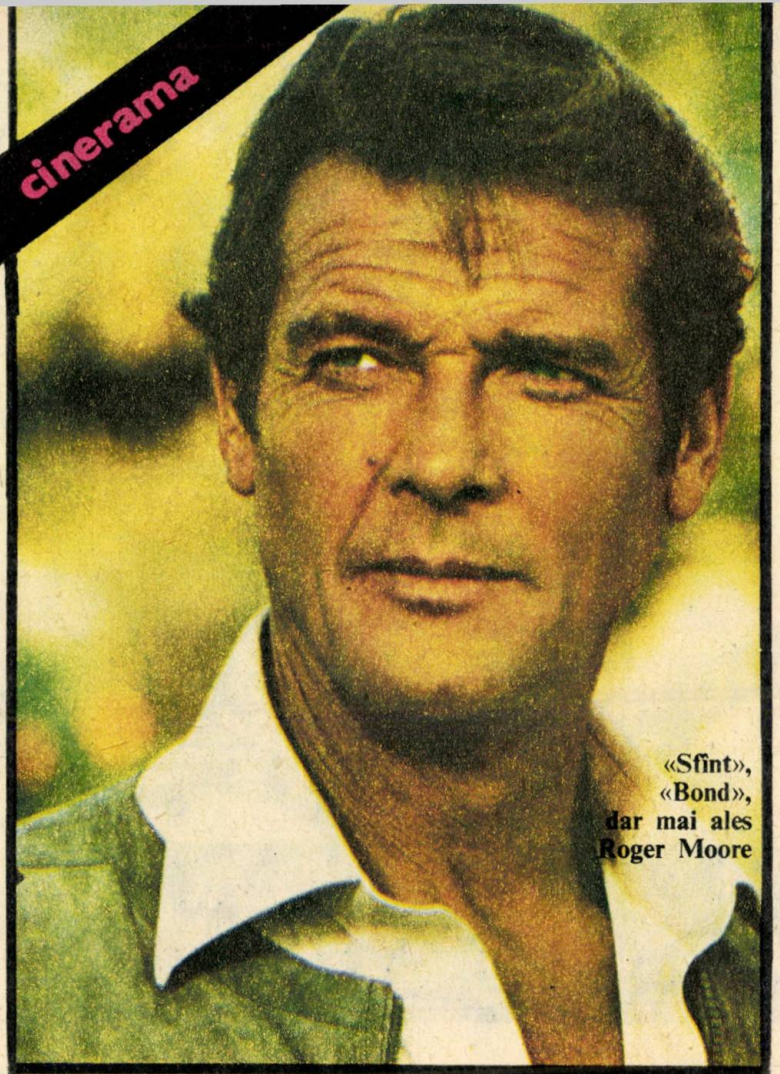
obișnuiește să spună: «Îmi place să pictez personajul cu culorile mele personale», se întîmplă ca hobby-ul lui să fie chiar pictura despre care

el susține că e totuși «modestă».

Cît despre premiile de la Academia Britanică, cît și Oscarul în America, John Hurt le acceptă doar pentru că ele îi dau libertatea de a alege, următorul film pe care-l va face.

Ray ARCO

John Hurt în viața de toate zilele



«Sfînt», «Bond», dar mai ales Roger Moore

Boris întîi, **filmul în care scenaristul Angel Wagenstein deschide cronica secolului al IX-lea al poporului bulgar**

(Urmare din pag. 178)

și mai ales printr-o faimoasă nemulțumire de sine în tot ceea ce face. Spune despre soția sa că este o actriță mai bună decît el iar că după o destul de lungă carieră, în care satisfacțiile n-au fost puține, poate să spună un singur lucru: «Nu merită să faci film și n-ai avea dreptul să-l faci decît dacă ai într-adevăr ceva de spus. Restul este ori pierdere de timp ori neonestitate».

Fostul paznic de parking

«Secretul popularității lui Cliff Robertson constă dintr-o discretie desăvîrșită, simțul umorului și într-un farmec irezistibil — așa-l caracterizează un comentator american. Pe Cliff Robertson, noi l-am văzut în mai multe filme, într-un serial de televiziune și l-am avut și oaspete la București, acum cîțiva ani. Am putut chiar atunci, stînd cu el de vorbă, să constatăm că, dincolo de actor, Cliff Robertson este ceea ce se cheamă un om plin de suflet, sensibil și extrem de receptiv la tot ce este altceva decît universul său american. Parcurgea străzile Bucureștiului, căutînd să descopere de unul singur vechiul București. și personalitatea Capitalei noastre.

Cliff Robertson este astăzi un actor, pe lîngă faptul că foarte solicitat, foarte sigur pe meseria lui și pe talentul lui. Face cinema de prin 1955, dar cine nu știe va trebui să afle că înainte de asta a fost șofer de taxi, paznic al unui parking foarte frecventat de vedete, la Los Angeles. Provine dintr-o familie foarte modestă și a început să facă teatru încă din școală dar condițiile de viață (trebuind să-și cîștige existența prin muncă fizică) l-au determinat să abandoneze pentru un timp scena. Pasiunea însă pentru teatru l-a îndemnat să facă mari sacrificii ca să revină pe scenă. S-a angajat într-o trupă itinerantă cu care timp de doi ani a colindat tot felul de orașe și orășele ale Statelor Unite după care s-a înscris la celebrul «Actor's Studio» din New York ca să-și perfecționeze mijloacele interpretative. Prima șansă cu filmul a avut-o atunci cînd a fost invitat să apară în **Picnic**. De-acum avea să împartă activitatea scenică cu aceea de film și, în sfîrșit, cu serialele de televiziune, acestea toate umplîndu-i existența. Deși extrem de obositoare, aceste activități îl determină să afirme astăzi: «Meseria de actor nu și-a pierdut deloc farmecul și o fac cu aceeași pasiune ca în prima zi. Pot spune că trăiesc pentru ea».

O comedie deloc roz

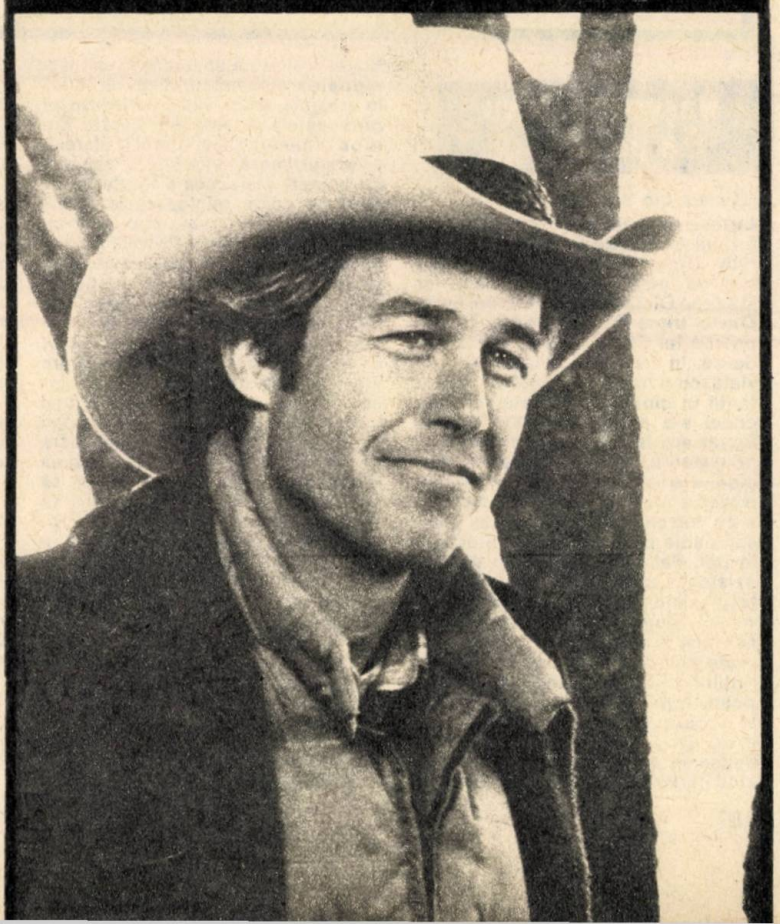
Comedia de moravuri este în centrul atenției și în cinematograful ceh unde se poate vorbi în ultimii doi-trei ani de o adevărată modă a comediei cinematografice. Într-unul din cele mai recente filme din acest gen, intitulat **Jumătate de casă fără mireasă**, autorii Antonin Pridal și Hynek Bocan se ocupă de un fenomen care era foarte obișnuit în secolul trecut și anume acela de a asigura tinerelor fete o dotă considerabilă pentru a se putea mărita cum se cuvine. Or, astăzi, sînt altfel de vremuri și ce înseamnă astăzi a avea dotă și încă foarte amplă este o imagine care stîrnește de-a dreptul risul. O tînără de la țară, de exemplu, nu mai poate vorbi de pămînturi întinse sau de un staul cu multe vite, nu mai poate vorbi decît eventual de o casă bună și de ceva bani depuși pe carnetul de economii. Ceea ce este și cazul cu familia de care se ocupă Bocan și Pridal în filmul mai sus amintit. Soții Frank nu au, în filmul de față, decît o singură preocupare și anume să termine cît mai repede construcția casei lor (o casă puțin obișnuită ca proporții) menită să trezească uluirea vecinilor dar mai ales să facă impresie viitorilor candidați la mîinile celor două fiice ale lor Irena și Olga. Numai că tinerii de astăzi, în cea mai mare parte, sînt nepăsători în fața argumentelor vetuste ale părinților celor două candidate la măritiș. Din pricina asta, soții Frank au tot felul de neplăceri și dezamăgiri cu căsătoria celor două fiice și cu pretendenții lor. Și după cum sugerează și titlul filmului, s-ar părea că operația — măritiș, întreprinsă de familia Frank, nu va avea un final prea reușit.

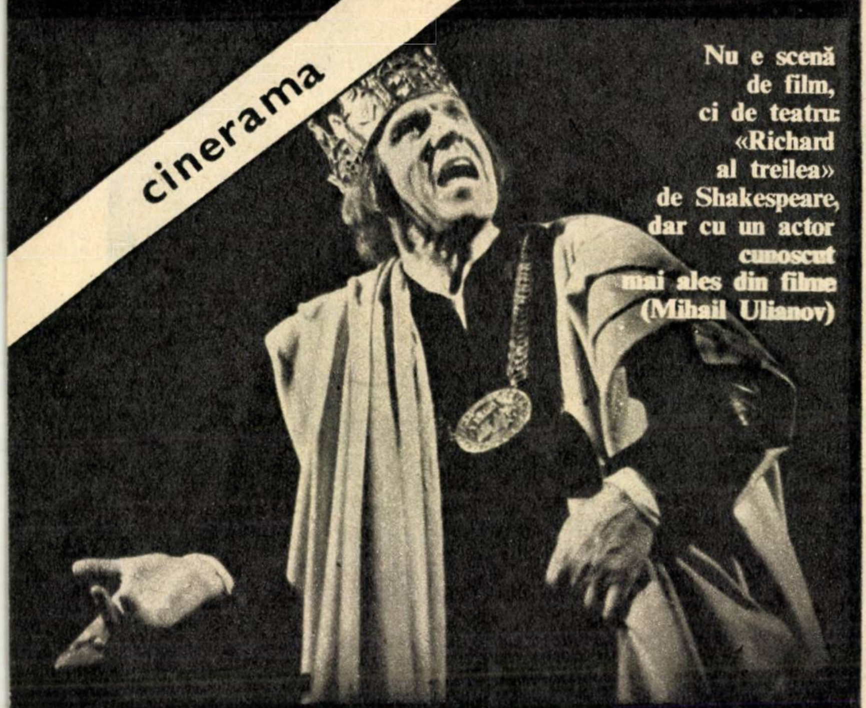
Ieșirea din conul de umbră

S-a vorbit mai mult în ultima vreme despre Liza Minnelli după ce, de vreo trei ani, numele ei intrase în conul de umbră. Ocazia i-a oferit-o de astă dată, premiera new-york-eză a noului ei film **Arthur.** Reporterii presei și televiziunii au asaltat-o, cum spunea cineva, «mai mult în virtutea inerției pentru că trei filme din ultimii ani au însemnat în cariera ei succese cam cernite».

Despre ultima perioadă din viața ei ca actriță, Liza Minnelli a spus cu toată franchețea la conferința sa de presă de la New York: «A fost într-adevăr o perioadă dură pentru mine. Nici în viața de familie n-am avut succes iar în artă ceea ce am făcut nu m-a satisfăcut în

Cum e în *Dallas* și cum e în viață, ne spune Charlene Tilton...
...și ne-o confirmă Steve Kannaly





Nu e scenă de film, ci de teatru: «Richard al treilea» de Shakespeare, dar cu un actor cunoscut mai ales din filme (Mihail Ulianov)

primul rînd pe mine. Ultimul film în ajunul premierei căreia ne aflăm, sper să întoarcă roata. Viitorul totuși nu-mi este prea limpede. Ceea ce știu este că am să cînt mai departe în fața unui public în sălile de spectacol, deși, ca și mama mea, îmi dau seama că viitorul meu e strîns legat de film. Numai că astăzi nu e suficient să faci film, trebuie să dai lovitura cu filmul pe care îl faci, pentru că altfel te iau alții și te aruncă de pe rampă. Norocul e ceva crucial în evoluția actorului și punctele negre din ultimii ani au pus o oarecare distanță între mine și Hollywood. Sper totuși ca **Arthur** să redreseze situația. E o poveste agreabilă, fermecătoare și s-ar putea ca publicul să mă prefere ca parteneră a unui actor englez (este vorba de John Gielgud n.r.). Aș vrea să joc în mai multe comedii ca și în filme muzicale, dar piața acestora este oarecum subapreciată la ora de față de către producători și un film cum a fost **Cabaret** — un amestec de muzică, actorie și comentariu cu substrat social — este extrem de rar.»

Preferintele debutantilor

Intr-un studiu publicat de criticul bulgar Zvetla Ivanova referitor la debuturile din cinematografia țării vecine intitulat «Autoportretul unei generații», autoarea încearcă să depisteze caracteristicile acestui flux de energie tînără pe care-l aduce noua generație de realizatori. Privirea critică se exercită asupra tuturor compartimentelor creației cinematografice — chiar și în ce privește trăsăturile oarecum noi ale scenariului, consta-

Născuți pentru a pierde?

(Urmare din pag. 165)

Lumi particulare, unde o avea alături pe Claudette Colbert, este definitiv. Urmează 15 ani de glorie alături de partenere pe numele lor Marlene Dietrich, Greta Garbo, Bette Davis, Irene Dunne. Contrazice reputația lui de seducător, căsătorindu-se, în 1934 și o singură dată în viață, cu o frumusețe engleză, debutantă în cinema, Pat Paterson. Michael s-a născut în 1943. Charles Boyer era fericit și Ingrid Bergman povestește că în noaptea aceea, cînd a aflat vestea că are un fiu, Boyer a fost atît de emoționat încît s-au întrerupt filmările și au băut șampanie, pînă la ziuă, toată echipa în păr. Pat și Charles și-au dedicat existența copilului lor, neglijînd cu totul viața mondenă de la Hollywood. După război, l-au dus pe Michael în Franța și în Anglia, să-i arate fiului țările de baștină ale părinților. Michael se simțea însă american. Îi plăcea sportul, învăța bine la școală, era apreciat de toată lumea, iar celebritatea tatălui nu-l apăsa în nici un fel. Avea 15 ani cînd cariera americană a lui Charles Boyer a început să decline (ca toată industria cinematografică, de altfel, în preajma anilor '50). Charles Boyer părăsește Los Angeles pentru Europa unde teatrul și filmul îi ofereau roluri: urmează lungi luni de absență de-a casă. De aceea e foarte fericit cînd se poate reîntoarce la Hollywood ca să fondeze, împreună cu David Niven și Dick Powell, o casă de producție pentru televiziune, «Four Star Productions». În timpul acesta, Michael ca toți puștii de vîrsta lui, trecuse printr-o criză de adolescență. Nu voia să devină actor ca tatăl său, dar se întreba dacă are vreun talent oarecare. Charles încearcă să-l ajute. Îi găsește mai întîi un post de «repetitor de dialog» în serialul de televiziune la care lucra cu David Niven. O muncă nu prea interesantă, dar Charles Boyer se gîndea că mediul profesional îl va ajuta pe Michael să-și găsească un drum. Programul de televiziune e însă anulat și Boyer trebuie să plece iar în Europa să-și caute de lucru. Înainte de a pleca, izbutește să-l plaseze pe Michael la o casă de discuri, o filială a casei lui de producție. Noua muncă pare să-i placă lui Michael. E plin de idei, pregătește un disc în care tatăl său spune texte celebre pe un fond muzical.

— Pentru fiul meu, sînt gata să încep o nouă carieră, spune Boyer. E cel mai mic lucru pe care pot să-l fac pentru el. Nu vrea să fie actor, dar are alte însușiri. Îl voi ajuta. Trei zile după acest interviu, Charles Boyer se afla într-un avion între Paris și Los Angeles, iar Michael zăcea mort în camera sa.

Charles și Pat au hotărît să părăsească California, să uite casa lor din Beverly Hils, unde fiecare cotlon le amintea de Michael. Se instalează în Franța. Pat se izolează de lume din ce în ce mai mult. Boyer n-o părăsește decît ca să turneze. Joacă în **Casino Royale, Desculț în parc, Nebuniile din aprilie** și **Orizonturi pierdute.** În 1977, apare în ultimul său film, **Mina,** cu Ingrid Bergman și Liza Minnelli, în regia lui Vincente Minnelli. «Nu mă gîndesc decît la Michael, îi mărturisește el lui Minnelli. Odată filmul terminat, se înapoiază la Pat. Medicii îl anunță că soția sa, măcinată de un cancer, nu mai are mult de trăit. Boyer încasează lovitura și decide să cumpere un ranch în Arizona, gîndindu-se că îi va fi mai bine lui Pat într-o climă mai caldă. Pat moare în august 1978. Charles o însoțește în California ca s-o înmormînteze alături de Michael. Pierduse singurele două ființe pe care le-a iubit mai mult pe lume. Întors la Paradise City, înghite un pumn de pastile de Secanol cu un pahar de cognac foarte bun.

tările ei sînt deosebit de elocvente, iar în ce privește spiritul în care tinerii regizori înțeleg să lucreze cu actorii și mai ales actorii pe care înțeleg să și-i distribuie în filmele lor, autoarea are următoarele de spus: «Filmele debutanților își lansează proprii lor actori. Cea mai mare descoperire este aceea a actriței Plamena Ghetova. E demnă de interes evoluția tînărului Dimităr Ganev care deține rolul principal din filmul **Miracol de masă**, ca și a altui actor din acest film, Ștefan Popov. Acești trei actori au o oarecare experiență de teatru și cu ea au venit pe platourile de filmare, lucru dealtfel destul de evident. În acest timp însă, Iulia Kojinkova și Christo Garbov sînt încă studenți. Unii dintre tinerii realizatori preferă să lucreze de-a dreptul cu neprofesioniști. Principiul improvizației este căutat cu fervoare în comportarea actorilor conduși pe platou de majoritatea tinerilor realizatori. Este demn de semnalat faptul — mai spune Svetla Ivanova — că în filmele acestor tineri debutanți nu întîlnești pe nici unul dintre tinerii actori care au dat semnalul «noului val» din cinematografia bulgară participînd la producțiile autorilor consacrați. S-ar părea că realizatorii debutanți evită personalitățile la modă de teamă să nu se spună despre ei că se bizuie pe popularitatea cutărui sau cutărui actor.»

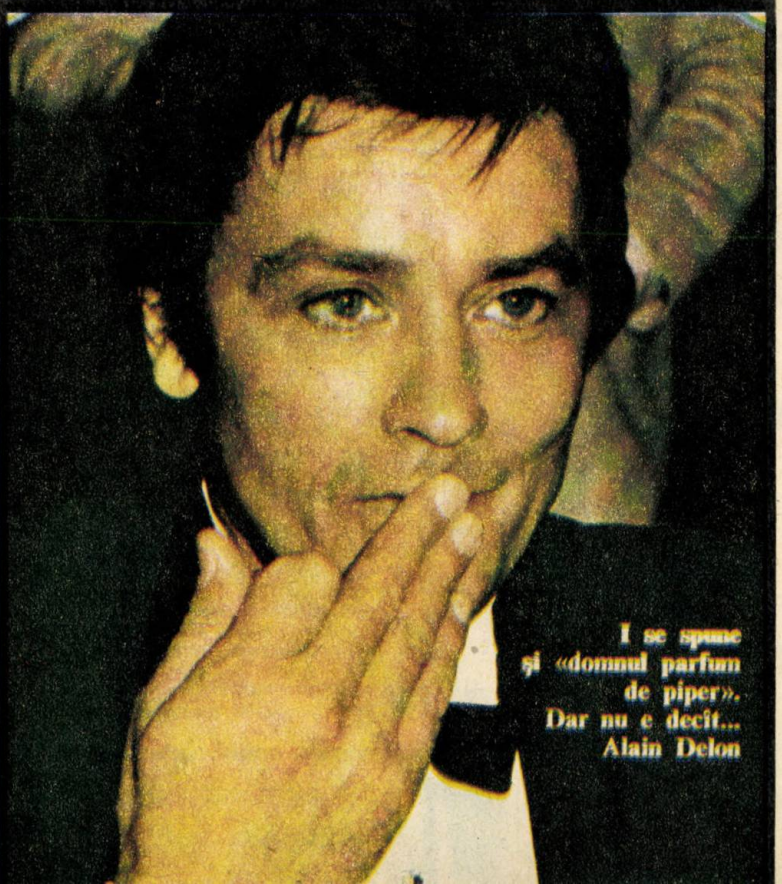
Criticul bulgar conchide spunînd că totul face să se creadă că tinerii realizatori vin în cinematograful bulgar cu strădania de a-și afirma pozițiile proprii în planul ideilor și al preferințelor estetice. «Există încă multă incertitudine în concepțiile lor, echilibrul nu este încă aflat în planul compoziției, dar probabil că despre asemenea artă vorbea și Cocteau cînd spunea că «tinerii nu trebuie să cumpere valori sigure».

Spovedania unui octogenar

Sub titlul foarte atrăgător «Bătrînul și camera de filmat», săptămînalul francez **Le Nouvel observateur** — folosind trecerea prin Paris a marelui cineast King Vidor — publică o amplă discuție cu octogenarul venit să prezinte în capitala franceză un fel de autobiografie cinematografică. Discuția despre care autoarea și cronicara săptămînalului francez Catherine David spune că ar fi «un voiaj sentimental prin 60 de ani de cinema» se dovedește nu o simplă plimbare, ci o foarte profesio-

(Continuare în pag. 185)

E o performanță ca la 16 ani să ți se spună că ești «o actriță a anului» (Brooke Shields)



I se spune și «domnul parfum de piper». Dar nu e decît... Alain Delon

Periscop

Planeta Scorsese — De Niro

Cinema

Un observator atît de percutant al fenomenului cinematografic american cum este Michael Powell a avut de curînd o frază care, am impresia, va rămîne ca un reper al criticii de film de peste ocean pentru o bună bucată de vreme: «De-am avea noi — spune Powell — vreo zece Martin Scorsese! Dar să nu ne ducem prea departe cu gîndul. Dacă există unul pe deceniu înseamnă că avem noroc. Şi eu unul mă declar mulţumit».

Într-adevăr, descriindu-l pe Scorsese în timp ce acesta lucra la ultimul său film **Raging Bull** (Taurul furios), criticul descrie de fapt o concepţie despre film pe care o materializează realizatorul italo-american: «Urmărindu-l pe acest argintiviu cum lucrează cu Bobby de Niro, rămîn cu respiraţia tăiată. Cei doi au colaborat atît de strîns şi atît de multă vreme încît se poate spune că s-au inventat unul pe celălalt. Gîndirea lui Martin se împlineşte în actele lui Bobby. Dialogul dintre el e încordat la maximum, gesturile şi atitudinile ţîşnesc din subconştientul lor şi ai sentimentul că inventă un limbaj cinematografic care ia publicul prin surprindere. Este, cred eu, cel mai frumos compliment pe care un cineast îl poate face publicului său şi pentru treaba asta sîntem recunoscători ambilor. Din două filme la unul te plictiseşti de moarte, cînd îţi dai seama că ai depistat intenţia realizatorilor cu 10 minute mai devreme de a şi-o fi materializat. Scorsese-De Niro este de fapt o altă planetă. Vizuale sau verbale, intenţiile lor artistice te iau pe neaşteptate ca un şfichi de floretă a scrimeurului. Un cuvînt îţi sugerează o imagine, o imagine sugerează o secvenţă, un gest te lasă cu sufletul la gură, o reacţie te pune în starea de aşteptare, emoţiile sînt tăinuite, totul este imprevizibil, în vreme ce o vorbă sau un chip surprins destăinuie un adevăr care te face să-ţi dea lacrimile. Iată universul lui Martin Scorsese.

Am auzit pe unii plîngîndu-se de nu ştiu ce fel de violenţe din **Mean Streets** (Uliţe blestemate) sau din **Taxi Driver** (Şoferul de taxi). Scorsese este un artist. Ce înseamnă violenţa? Să ne gîndim puţin la pînza lui Goya «Ororile războiului». Întîlnim aici silueta unui om gol şi mutilat care atîrnă de un ştreang sau femei violate şi cu pîntecul sfîrtecat sau acest preot atîrnat de un copac. Credeţi oare că Goya n-a urmărit decît un efect spectacular din toate ororile astea? Ei bine, nici Scorsese n-a vrut numai atît. Privirii lui nu-i scapă nimic. El contemplă şi frumuseţea şi grozăvia cu aceeaşi obiectivitate, cu aceeaşi dragoste, cu aceeaşi compasiune. Pentru că el nu poate exprima altceva decît adevărul.»

Portretul unui realizator făcut pe ideea de adevăr al expresiei lui ca artist este pe cît de temerară, pe atît de uluitoare. În filmele lui Scorsese, din panoplia realităţii pare a se desprinde direcţia inechivocă, întotdeauna aceea a adevărului naraţiunii adusă în film. În rest, totul nu este altceva decît argument în favoarea direcţiei principale. În acest sens este foarte exemplar modul cum explică Scorsese însuşi permanentele realizărilor lui de pînă acum: «La **Mean Streets** — spune Scorsese — am lucrat atît de multă vreme şi totul îmi era atît de apropiat încît pot spune că ştiam cuvînt cu cuvînt ce aveau de spus personajele filmului meu, ştiam cum trebuie să se îmbrace şi cum trebuie să se mişte. Pentru că **Mean Streets** era o parte din mine însumi. **Alice nu mai locuieşte aici** era un fel de experiment şi de asemenea a însemnat multă muncă. **Taxi Driver** avea să fie iarăşi o operă intimă pe care ţineam morţiş s-o realizez. Numai că la vremea respectivă eram în plină confuzie. Nu ne hotărîsem (eu şi de Niro), dacă să începem **Taxi Driver** sau alt film, **New York, New York** care ni se părea un proiect mai puţin riscant. Cred că începusem deja pregătirile la **New York, New York**, în 1974, cînd m-am dus după Bobby (e vorba de Robert de Niro, n.r.) la Palermo pe platourile lui **Novecento** (este vorba de filmul lui Bertolucci — n.r.) ca să-mi dau seama dacă într-adevăr Bobby vroia să joace în rolul principal. Ei bine, atunci în perioada aceea de incertitudine am vorbit cu toată seriozitatea despre personajul din **Raging Bull**. Am discutat, bineînţeles, despre carte şi despre scenele preferate. Ne gîndeam la un film cu un buget redus şi înclinam să credem că ar fi poate cazul să scriem scenariul noi înşine. Lucru sigur era încă de pe atunci că nu va fi vorba de un film despre box! Nu ne pricepeam deloc la treaba asta şi nu ne interesa chiar deloc un asemenea film.

În cartea amintită, Jack se analizează neîncetat. El explică cu lux de amănunte de ce a făcut cutare sau cutare lucru, ori eu cred că Jack nu prea era capabil să facă o asemenea analiză de sine însuşi. Ne dădeam seama că această carte era elaborată de Peter Salvage. Personajul este într-adevăr uluitor. Apare în **Taxi Driver**, în **New York, New York** şi a realizat încă două filme despre Jack-Salvage a conferit o structură dramatică existenţei haotice a lui Jack. Nu este vorba de fapt de un Jack care vorbeşte despre sine însuşi ci este vorba de Peter Salvage care îl explică pe Jack lui Jack însuşi! (este vorba despre Jack La Motta-boxerul — n. r.). Or, cum eu nu aderam la această noţiune de prietenie nezdruncinată care justifică legătura dintre cei doi, găsesc că psihologia cărţii era foarte apropiată celei din anii '50. Nu aduc prin aceasta un reproş cărţii, pentru că eu iubesc o sumedenie de filme din această epocă, ci mai curînd e vorba de faptul că în capul meu se băteau nenumărate puncte de vedere care erau diferite de spiritul cărţii».

Scorsese nu este, într-adevăr, un om care să cultive spectaculosul cîh poate mai curînd un artist care depistează — dincolo de pînza colorată a spectacolului vieţii — permanenţa adevărului, deseori mascat de ea.

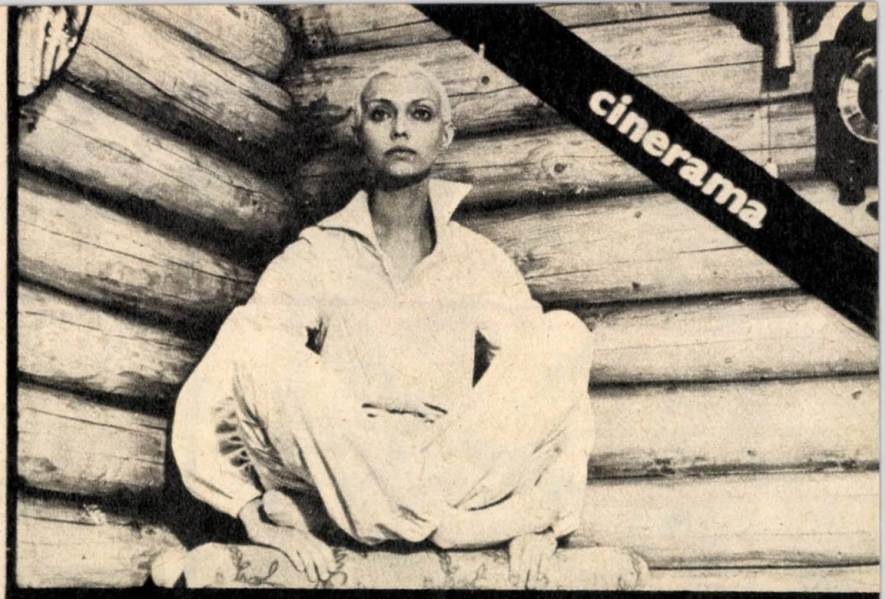
M. Al.

Cîte un Oscar pentru fiecare: De Niro şi Sissi Spacek

(Urmare din pag. 183)

nală privire asupra evoluției artei a șaptea, și nu numai la Hollywood. Ziarista franceză l-a întrebat între altele: «Împreună cu Griffith, dumneavoastră sînteți fără îndoială unul dintre creatorii de mari mituri americane... La care King Vidor a răspuns: «Între Griffith și mine era totuși o diferență și anume aceea că el venea din teatru, din vechea tradiție a mimei. În primele sale filme totul era exagerat, machiajul, gesturile, expresiile. Era vorba încă de teatru. Cînd am început eu să lucrez, m-am gîndit că nu e deloc nevoie să te căznești atît de mult pentru ca, apoi, oamenii să nu creadă în ceea ce văd. Eu îmi dădeam seama că odată cu cinematograful se oferea posibilitatea de a face ceva adevărat. Ceva adevărat chiar dacă era vorba despre o iluzie... Eu vroiam ca oamenii să se convingă că ceea ce vedeau pe ecran era într-adevăr pe cale să se întîmple. Într-o zi, într-o sălită de cinema din Texas, am văzut un cow-boy ridicîndu-se de pe scaun și trăgînd 6 gloanțe în ecran. Vroia și el să ia parte la încăierare. Un alt exemplu, cu semnificație contrară. Mă aflam în Anglia pentru niște filmări, și într-o seară ni s-au proiectat filme făcute de Metro Goldwyn Mayer. M-am simțit foarte jenat pentru că totul era ireal. Vedeai, de exemplu, două mașini ciocnindu-se, apoi șoferii ieșeau din ele și se încăierau, așa, fără

(Continuare în pag. 188)



Un fel de modă inspirată de *Solaris*, care convine actriței Elena Motelkina

Toată lumea în scenă

(Urmare din pag. 172)

era rîndul ca Judy să-l aibă cu ea. Liza, care fusese martorul perioadelor depresive ale mamei ei, putea acum să-i aprecieze talentul imens și să înțeleagă că Judy n-a putut să-și biruie slăbiciunile, decît cu prețul unor uriașe eforturi. Liza mai știa că, dacă noi ne-am despărțit, eu rămîneam pentru totdeauna un mare admirator al mamei ei și că, dacă ea nu putea aparține unui singur bărbat, aparținea, cu trup și suflet, spectatorilor.

Liza

La o serată dată de Lee Gershwin, Minnelli o aduce pe fiică-sa Liza. Văzînd-o Roger Edens, o invită să cînte împreună cu el. «Pînă atunci, evocă Gene Kelly acest moment, o socoteam pe Liza o fetișcană drăguță și «cam bleagă», cu ochi mari ca ai mamei ei. Dar am înțeles atunci că avea «ceva». Gene pregătea un program special pentru televiziune. Voia ca Liza să participe la această emisiune. Ea acceptă, socotind că o să fie o experiență amuzantă. Nu-mi închipuiam că ar interesa-o show-business-ul, căci avea multe alte centre de interes, pe care nici Judy, nici eu nu i le-am întrevăzut. L-am rugat pe Gene s-o contacteze pe Judy spre a vedea ce crede, dar ea și-a dat imediat acordul.

A sosit momentul emisiunii. «Ne aflam în fața unui numeros public, evocă Gene, și mi-era grozav de frică pentru Liza. Mă gîndeam, firește, că o să strice totul. Eram atît de încordat, încît era cît pe aci să ratez totul! Dar Liza era calmă și relaxată, ca și cum ar fi interpretat al o sutelea show! Nu știu ce s-a mai întîmplat, dar n-am întîlnit în viața mea un talent atît de extraordinar!».

Conducînd-o în seara aceea acasă, n-am observat nici o schimbare în atitudinea Lizei: nu părea deloc îmbătată de succesul ei, recunoștea doar că s-a distrat minunat!

Mai tîrziu, însă, Liza — cum era și firesc — abandonează studiile și hotărăște să se consacre show-business-ului. Obține al treilea rol — ca importanță — din spectacolul de pe Broadway, **Best fost forward.** E prima ei apariție profesională, urmată chiar în anul acela de premiul Daniel Blum, decernat celei mai promițătoare actrițe de teatru.

Astfel începe cariera Lizei Minnelli care va deveni, curînd, după cum știm, o mare stea a ecranului.

«La 22 iunie 1969, scrie Vincente Minnelli, cînd organizam proiecția filmului **The Sandpiper (Fluierul de nisip),** sună telefonul. Era Liza, care mă chema din New York.

— Tată!

— Ce este, draga mea?

La capătul celălalt al firului, a urmat o clipă de tăcere:

— Mama a murit azi!

Liza era calmă sau cel puțin așa părea.

— Trebuie să mă asigur că nu s-a sinucis. Nu cred c-ar fi făcut așa ceva și totuși... În ultima vreme era într-o formă extraordinară... Am încercat s-o îmbărbătez, cît mi-a stat în putință.

Am pus receptorul în furcă și m-am înapoiat în birou. Toată viața noastră mi se perinda prin minte...

După ce comisariatul de poliție din Londra a conchis că Judy nu s-a sinucis, Liza s-a ocupat de funeralii. Ea mi-a telefonat de mai multe ori ca să mă informeze de toate formalitățile și să-mi ceară sfatul pentru unele demersuri.

— Ai să vii la înmormîntare?

— Draga mea, nu pot!

Liza a înțeles că mi-era penibil să asist la înmormîntare, cu toți fotografii împrejur, avizi de senzațional, care vor căuta să reunească într-o fotografie pe bărbații lui Judy. Și, atunci, m-a lăsat singur cu durerea mea.

Peste cîteva zile, Liza și soțul ei Peter soseau în California. M-am dus să-i iau de la aeroport. Încă o dată, ne-am străduit să ne punem stavilă emoției. Simțeam nevoia să fim împreună, dar nu voiam să lăsăm să se vadă durerea ce ne sfîșia sufletele: am fi jignit memoria lui Judy, care ar fi socotit plînsetele noastre inutile. În tot timpul legăturii noastre, la bune și la rele, Judy nu s-a complăcut niciodată în «registru dramatic». Publicului îi era mult mai multă milă de soarta ei, decît îi era ei însăși. Oricare ar fi fost urmările, Judy s-a considerat întotdeauna responsabilă de faptele ei...

actori-regizori

«Uneori îmi vine să las totul baltă. Dar asta nu durează decît un minut» (Warren Beatty)

Ca regizor, mă simt, în sfîrșit, liber

Cinema

Din ce în ce mai mulți actori, și nu dintre cei pe care talentul și succesul i-au ocolit, au trecut și continuă să treacă în spatele aparatului de filmat în calitate de regizori. Cea mai răsunătoare tentativă este cea a lui Robert Redford care, cu filmul său *Oameni obișnuiți*, **a cucerit nu mai puțin de 4 premii Oscar în anul 1981. Care sînt cei mai cunoscuți actori-regizori americani și ce mobiluri i-au determinat să renunțe pentru un timp la răsunătoarele lor apariții pe ecrane?**

Robert Redford

Actor talentat — descoperire a anilor '70 — reprezentant al americanului liberal, Redford este prin excelență vedeta «cu mîinile curate». Vrînd să scape acestei imagini., a devenit regizor. Primul său film, **Oameni obișnuiți,** îi seamănă — sentimentele, deși puternice, nu sînt ambigue, iar referințele intelectuale sînt suficient de clare pentru oricare spectator mediu. Trecînd în spatele aparatului de filmat, Redford ne descoperă lumea sa — cea a unui Truffaut american — reușind ca, după cum singur mărturisește să facă un film despre «apărarea familiei», această instituție americană de care e de «bon ton» să nu-ți pese și poate de aceea sîntem pe cale de a muri — din lipsă de respect. **Ca regizor, pe platou, mă simt în sfîrșit liber.»**

«Prima mea dragoste a fost regia» (Paul Newman)

Warren Beatty

44 de ani, 15 filme, de două ori regizor, pe locul șase în box-office-ul american.

«La început am vrut să fiu regizor de teatru» — spune cel care a devenit star de la primul său film, **Febra sîngelui,** astăzi actorul considerat ca «omul cu cel mai bun fler din tot Hollywood-ul», cînd e vorba de subiecte capabile să-l pună în valoare. Producător, actor și co-regizor al filmului **Cerul poate să aștepte,** Beatty lucrează în prezent la cel de-al doilea film al său care — «va fi ori triumful ori căderea mea. Uneori îmi vine să las totul baltă, dar asta nu durează decît zece minute».

Paul Newman

56 de ani, 43 de filme, regizor a 5 filme. Locul petru

Nu știm încă valoarea regizorului, dar cea a actorului Dustin Hoffman e incontestabilă

Marele Gatsby și Fanny Girl pe un platou comun: regia (Robert Redfort și Barbra Streisand)

în box-office-ul american. Ultimul film ca actor, **Absența răutății.**

«Prima mea dragoste a fost regia. Am obținut chiar un loc la universitatea din Yale, pentru a o studia. Ca actor, sînt departe de a avea spontaneitatea soției mele, Joane Woodward. Atitudinea mea puritană față de personajele ce mi se propun mă obligă să reflectez mult înainte de a începe lucrul. În viața cotidiană îmi ascund emoțiile povestind tot felul de lucruri terne. Prima mea încercare de regie — **Rachel, Rachel** — era cea în care voiam să demonstrez că sînt capabil să regizez fără a fi ridicol, dar mai ales voiam să scap de lanțurile cu care rolurile de «băiat bun» îmi legaseră mîinile. Ceea ce mă pasionează în regie sînt raporturile mele cu actorii. Sînt în stare să le iau locul pentru a le explica ce vreau cu o justețe și libertate pe care nu le mai am față de propriile mele roluri».

James Caan

40 de ani, 20 de filme, regizorul filmului **Ascunzătoare la vedere.** Locul șapte în box-office-ul american.

«Am realizat **Hide in Plain Sight (V-ați ascuns-lea prin cîmpie)** printr-un concurs de împrejurări. Nici unul din regizorii la care mă gîndeam nu era liber. Am decis atunci să-l fac singur. În artă, simplicitatea este frumusețe. Din ce în ce mai mult îmi doresc să primesc un Oscar. E timpul să mă apuc de treabă în acest sens».

Burt Reynolds

46 de ani, 30 de filme, regizor a 7 filme. Numărul unu în box-office-ul american.

«Cu filmul **Apărarea** de John Boorman am devenit regele filmelor de serie B. Imaginea mea era cea a unui macho însoțit de o mușchiulatură avantajoasă. În ciuda filmelor mele am devenit un star; un om frustrat bineînțeles.

Prima semnătură ca regizor a fost la filmul **Gator.** Înainte de a începe, m-am sfătuit cu părintele meu spiritual, regizorul Mel Brooks (autorul **Comediei mute).** «Trebuie să dirijezi unul din oamenii echipei în fața întregii echipe, mi-a spus Mel. Asta ca să înțeleagă cu toții cine comandă acolo». Astăzi sînt omul orchestră al tuturor filmelor mele. Și bicepșii mei au fost dați uitării».

Clint Eastwood

50 de ani, 35 de filme, regizor a 7 filme. Numărul doi în box-office-ul american.

«Înainte de epoca western-spaghetti am realizat cîteva episoade ale unui serial de televiziune în Statele Unite. Temperamentul meu m-a împins întotdeauna să-mi coordonez singur destinul. Îmi place să fiu deplin responsabil de ceea ce fac. Să nu credeți că sînt nebun, dar am nevoie de această adrenalină care te invadează cînd ai de lucrat la un plan dificil sau la o scenă cu multă lume. Ca actor ești un om supus îndoielii și narcisismului. Dacă într-o zi îmi voi pierde «înfățișarea», voi putea să-mi cîștig pîinea ca regizor».

Dustin Hoffman

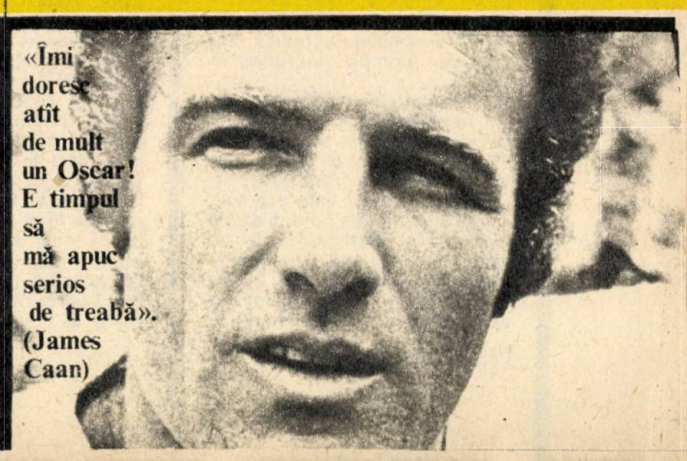
43 de ani, 18 filme, începe regia la filmul **Recidivistul,** dar renunță după patru zile. Pe locul cinci în box-office-ul american.

«Pentru mine numai trei oameni au fost la fel de buni regizori cum erau și ca actori: — Chaplin, von Stroheim și Welles. Eșecul meu se datorează faptului că am preferat să sacrific regia pentru a putea să și joc un rol».

Barbra Streisand

38 de ani, 12 filme; împreună cu Steve McQueen, Paul Newman și Sidney Poitier formează grupul de producători «First Artists», finanțînd printre altele remake-ul după «S-a născut o stea» (film a cărui coregizoare a fost și Barbra Streisand); actrița numărul unu a box-office-ului american.

«Dacă aș fi bărbat, aș fi calificată drept «perfecționist». Ca femeie nu sînt altceva decît scandalagioaică». Cunoscută pentru scandalurile furtunoase pe care le-a iscat împreună cu regizorul Fran Pierson, pe platoul de filmare la **S-a născut o stea,** Streisand vrea să regizeze singură următorul său film — **Yeutel** — o comedie muzicală amplasată în secolul XIX. Nici un «mecena cinematografic» nu și-a dat încă avizul.



O fotografie mai rară: Tarkovski pe platoul de filmare. Și o fotografie de marcă: Soloniţîn în *Stalker*

(Urmare din pag. 185)

nici un fel de legătură. Îmi spuneam: e absolut incredibil. Nu așa se întîmplă lucrurile în viață.».

Cînd ziarista franceză i-a făcut remarca, după aceea, că în filmele americane există totuși un mod anume de a povesti, Vidor a fost foarte categoric: «Poate că treaba asta era adevărată altădată. Ce-i drept, există la cineaștii americani un fel de exigență în ce privește claritatea și evidența lucrurilor. Eu, de pildă, am vrut întotdeauna ca spectatorul să-mi înțeleagă filmele. Astăzi, unii dintre realizatori fac filme pe care nu le poți pricepe. Nu poți înțelege ce au vrut să spună și să facă. Chiar am jucat într-un astfel de film. În timpul pregătirilor, discuțiile referitoare la scenariu erau cît se poate de limpezi și îți dădeai seama că exista un țel foarte precis. Cînd filmul a fost gata, te întrebai despre ce e vorba în el. Este foarte probabil că mulți dintre tineri aleg cu bună știință această obscuritate, această încețoșare. Probabil că își au rațiunile lor, dar cînd merg la cinema, nu de puține ori plec înainte ca filmul să ia sfîrșit. Iar dacă mi se întîmplă să rămîn, mă întreb de ce am făcut-o... Există aici desigur ceva din tehnica lui Truffaut. Numai că el știe să spună lucruri subtile care trec rampa, și pe care nu le pierzi pe drum, în timp ce mulți dintre cei care încearcă să-l imite se învîrt în gol».

Dincolo de rîu...

Una din preocupările producătorilor de peste ocean este de a lansa cupluri actoricești inedite, încercînd astfel o revigorare a interesului pentru pelicule de serie care, în mod obișnuit, se divulgă din primele secvențe și multe din ele sfîrșesc în anonimatul fără încasări record. Una din găselnițele producătorilor de peste ocean pare să fie și aceea de a o distribui pe tînăra actriță italiană Ornella Muti alături de Richard Burton — ea o stea în ascensiune, el o stea... Cei doi vor apare într-o ecranizare a unui celebru roman al lui Hemingway «Dincolo de rîu și printre copaci». Aceasta a fost principala informație despre lovitura de casă care se pregătește: o sursă literară de reputația unui Hemingway și două nume care, se speră, vor atrage publicul în săli.

Și tot despre actori...

Actrița vest-germană Senta Berger a jucat o vreme în Italia, apoi pentru puțin timp a revenit în Germania Federală, țara ei de baștină iar acum s-a mutat în Austria, unde încearcă să-și facă revenirea în actualitatea numelor sonore actoricești printr-o melodramă care poartă un titlu clasic al genului, **Visul unei vieți**. Mai puțin preocupată să-și păstreze numele în circulație și vrînd să-și păstreze meseria — cum singură o declară, Claudia Cardinale a acceptat — dacă este să luăm act de propria ei mărturisire — «un rol feminin bine scris în filmul de acțiune intitulat **Umbra**» al regizorului Enzo Castelari. Partenerii ei în acest film sînt Franco Nero și Jack Palance.

Chestiuni mărunte?

Unul dintre cei mai interesanți regizori maghiari Ianos Rosza, autorul unui film care s-a bucurat și de succes, dar mai ales de o mare prețuire în rîndul comentatorilor, **Părinți de duminică**, a stat de vorbă cu unul din criticii budapestani în legătură cu noul film la care lucrează

și în care se vorbește tot despre probleme de tineret. În noul său film este vorba de o familie care se dezintegrează din cauza unor neînțelegeri între soți și urmările pe care acest act le are asupra copiilor. Pronunțînd hotărîrea de divorț, tribunalul a atribuit tatălui pe fiică, iar mamei pe fiu. Cei doi copii nu vor totuși să fie separați, chiar dacă prețul acestei rămîneri împreună înseamnă pentru fată (căreia i se spunea Mascota) sacrificarea studiilor ei pentru a lua o slujbă și a putea astfel să-și crească fratele. Evident soluția nu este ușoară, și sacrificiile nu sînt mici iar începutul cu începutul cei doi copii ajung să ducă o viață de vagabonzi. Era evident că acest cerc vicios trebuia spart. În linii mari, povestea pe care o tratează Rosza este cam aceasta, dar întrebat despre morala ei și dacă nu cumva nu este prea sumbră, realizatorul maghiar a răspuns: «Chestiunea nu este de a se ști dacă filmul e optimist sau pesimist. În timpul discuțiilor despre povestea pe care o aveam de realizat pe platou, publicul era evident în afara disputelor noastre. Pînă la urmă, din toate aceste schimburi de opinii, eu și colaboratorii mei am ajuns la soluția unui film sentimental, nu lipsit însă de momente dure. Pentru că în cinematograf impresia finală, efectul sentimental nu sînt în funcție numai de acțiune, ci depind în egală măsură de factori ca atmosfera, schimbul de priviri, de exemplu, sau, cum s-ar spune, foarte pe scurt, de chestiunile mărunte. Și eu și colaboratorii mei ne-am străduit să găsim un ton care să-l oblige pe spectator să reacționeze.»

Meandrele unei realizări

Se vorbește mult ca despre un succes al anului de filmul lui Bob Rafelson **Poștașul sună întotdeauna de două ori**, care de fapt este un remake și pe care autorul, în mod paradoxal inițial n-a vrut să-l realizeze. «Și cum ați ajuns, totuși, la acest remake, lucru care pare să distoneze cu realizările dv. pînă acum? a fost întrebat Rafelson. «E o istorie foarte complicată care a început acum zece ani — a răspuns el. Îi spusesem atunci lui Jack Nicholson că ar trebui să joace într-un remake al **Poștașului**, . pentru că eu găseam că există multe similitudini între cariera sa și aceea a lui John Garfield. Amîndoi au arătat întotdeauna preferință pentru personajele populare. Cîțiva ani mai tîrziu, Jack mi-a dat un

(Continuare în pag. 191)

Eșecul unui star?

Nimeni pînă acum în afară de Elvis Presley nu s-a bucurat de o adorație atît de mare din partea publicului ca tînărul John Travolta. Actor a două filme «disco» — **Febra de sîmbătă seara** și **Grease (Ulei de păr)**, Travolta a izbutit să urce foarte repede cele mai înalte scări ale succesului. Cel de-al treilea film — **Clipă de clipă** — constituie pentru el un adevărat eșec dar și o lecție dură pentru cel al cărui nume peste noapte era pe buzele tuturor. În ciuda ușurinței cu care Travolta a devenit star și în ciuda eșecului, el continuă ca, prin inteligență și perseverență, să-și făurească un statut de actor disponibil oricărui gen de rol străduindu-se să șteargă convingerea celor din jur că doar rolurile de «băiat frumos» sînt pentru el. În ultimul său film, **Un cowboy orășean**, Travolta interpretează dificilul rol al unui muncitor petro-chimic.

«Am fost foarte neliniștit cînd am început din nou să lucrez, în urma eșecului cu **Clipă de clipă**, dar m-am simțit mult mai util decît să stau să citesc tot soiul de lucruri teribile despre mine în ziare. M-am hotărît să joc rolul din acest film pentru că întotdeauna m-a atras figura cowboy-ului și mai ales pentru că aceea a cowboy-ului citadin nu există încă. Un alt motiv pentru care am acceptat acest rol a fost bucuria de a lucra cu regizorul James Bridges, autorul filmului **Sindromul...** Era foarte important pentru mine să lucrez cu un regizor cunoscut. Pînă la Bridges, toți cei cu care am lucrat erau oameni necunoscuți și se spunea despre mine că îmi va fi dificil să mă împac cu el. Dar după această tentativă sînt din ce în ce mai mult căutat de regizori afirmați. Deși, dacă mai țineți minte, înainte de a fi o persoană foarte cunoscută, am dat replica lui Sissy Spacek în filmul **Carrie** de Brian de Palma. Dar aceea era o epocă de care lumea nu-și mai aduce aminte. Brian de Palma mi-a propus de curînd un nou rol. Aș fi vrut tare mult să lucrez cu el dar mi-a displăcut scenariul. Un alt proiect la care am renunțat a fost rolul principal din **American Gigolo**. Din păcate, eram incapabil să joc după moartea mamei, așa încît am abandonat. Cînd, după un timp, am recitit scenariul, am realizat că nu era ceea ce-mi doream. Am terminat cu cel ce eram în **Febra de sîmbătă seara**.

Banul nu reprezintă pentru mine un motiv care să mă poată convinge să accept cutare sau cutare rol. El nu mi-a motivat niciodată acțiunile. Oricum cheltuiesc tot ceea ce cîștig. Nu mi-e deloc rușine cu ceea ce am făcut pînă acum și-mi place să cred că lumea care mi-a văzut filmele a plecat acasă cu cîte ceva, că am reușit să intru cît de puțin în viața lor. În **Un cowboy orășean** m-am simțit cu adevărat actor și toată lumea m-a respectat ca atare.»

L.P.

Cînd febra de pe urma succesului prea rapid a mai scăzut, Travolta s-a apucat serios de treabă

profil

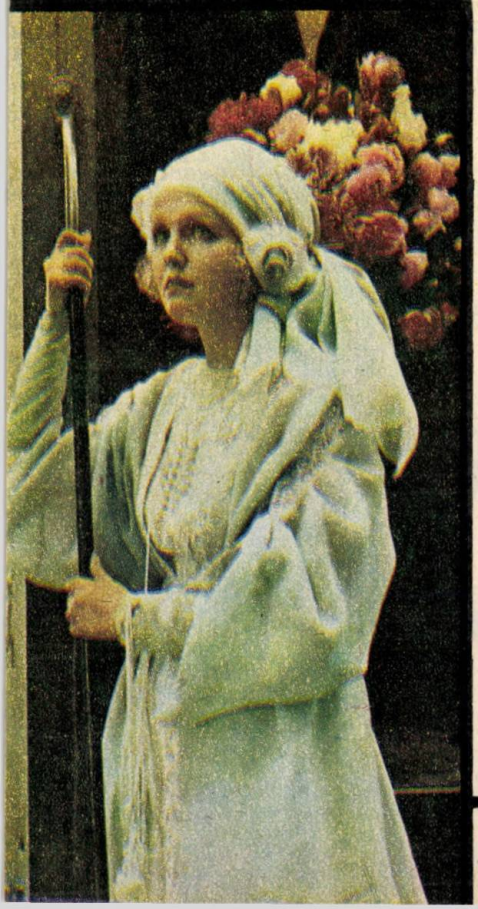
Un colaborator ideal

Unul dintre cei mai buni operatori sovietici, iubit de actori și regizori, considerat de critică drept unul dintre cei mai interesanți și originali operatori, *Pavel Lebecev* «colaborator ideal», cum îl numește Nikita Mihalkov, confirmă cu fiecare nou film justețea reputației de care se bucură. Tatăl său, tot operator de film, i-a fost primul profesor. A urmat apoi Institutul de cinematografie și cîțiva ani de asistență pentru ca prin filmul *Orașul primei iubiri*, Lebecev să semneze primul său film ca operator. Primul succes s-a numit însă *Gara din Bielorusia*.

Cinema

«Sînt nemulțumit de munca mea la Gara din Bielorusia. Deși filmul a fost realizat exact după concepția realizatorului, maniera aceasta mi-a fost complet străină. Dar n-aveam dreptul să filmez după cum voiam eu, pentru că atunci ar fi ieșit un alt film».

Operatorul e creatorul luminii. Adică al atmosferei (*Sclava iubirii* de Nikita Mihalkov)



Intîlnirea cu regizorul Nikita Mihalkov avea să pună însă bazele unei colaborări fructuoase și de lungă durată: **Singur printre străini, străin printre ai săi, Sclava iubirii, Piesă neterminată pentru pianină mecanică. Cinci seri, Cîteva zile din viața lui Oblomov.**

Film dinamic, cu un subiect plin de tensiune, **Singur printre străini, străin printre ai săi** poartă entuziasmul realizatorului debutant și demonstrează dorința operatorului de a arăta, alături de regizor, de ceea ce este în stare. În **Sclava iubirii,** stilizarea subtilă și căutată pe care o îmbracă în episoade lungi, pornite aproape întotdeauna din același punct (amintind de Marele mut), poartă pecetea unui sens ideal al măsurii.

Profunzimea problemelor psihologice și morale ale dramaturgiei lui Cehov în **Piesă neterminată pentru pianină mecanică** cereau operatorului o soluție figurativă cu totul nouă. Farmecul stilizării formale ar fi fost aici superfluu. Esențialul în acest film erau caracterele, gîndurile, sentimentele și, în consecință, camera trebuia să ajute actorii, să traducă toate «mișcările» sufletului și să le fixeze cu precizie. Pentru a crea ambianța filmului, arta operatorului trebuia să posede o virtuozitate particulară, căci ambianța unui film este o substanță spirituală pe care trebuie să știi să o simți, să o înțelegi și să o traduci.

În sfîrșit, adaptarea romanului lui Goncearov, «Oblomov», oferă lui Lebecev posibilitatea de a obține nivelul ideal de simplicitate. Nu există aici nici racurși-uri extraordinare, nici compoziții originale cu orice preț. Există însă simplitatea unui mare artist. Filmul este uimitor de viu: ai senzația că respiri iarba pe care a adormit Ilya Oblomov sau tăria aerului din scena despărțirii de tînărul Schtoltz.

Lebecev este exagerat de atent la concepția regizorului, demonstrînd întotdeauna o mare meticulozitate în traducerea acesteia în limbaj cinematografic.

— Cinematograful nostru a fost, este și va fi întotdeauna un cinematograf de autor. Datoria operatorului constă în a exprima, cît mai exact posibil, ideile regizorului. Esențialul în profesia noastră este autoritatea regizorului. Prioritatea regizorului nu o pun niciodată la îndoială, dar consider monopol al operatorului alegerea mijloacelor pentru a realiza concepția regizorului. Operatorul este cel care creează ambianța unei scene, a unui episod, a întregului film. Alegerea justă a luminii, a culorii, a umbrelor, iată ceea ce determină ambianța. Operatorul este iluminarea.

Lebecev a demonstrat exactitatea acestei afirmații în filmul **Cinci seri.** Turnat cu modestie și austeritate în alb și negru (culoarea nu apare decît în secvențele finale) și aproape în întregime în studiou, filmul dă impresia că operatorul n-a făcut altceva decît să înregistreze mecanic ceea ce se petrece pe platou. Prezența lui se simte însă pretutindeni, în tensiunea emotivă a filmului, în atmostera lui nostalgică, în detaliile frapante ale vieții cotidiene din anii '50.

— Nu pot munci decît pentru un cinematograf realist. Nu-mi place convenția și nici n-aș ști s-o redau. Idealul ar fi ca un operator să lucreze cu un singur realizator, partizan al aceloraşi idei. Pentru mine este foarte important temperamentul realizatorului care se reflectă în creația comună. Desigur, regizorul trebuie să cunoască amănuntele meseriei de operator. În acest sens, Nikita Mihalkov mi se pare realizatorul ideal. Mi-e foarte ușor, aparținînd aceleiași generații, avem aceleași concepții estetice. Mihalkov iubește oamenii, înțelege umorul, este bun, da este bun... Toate acestea încercăm să le spunem și în filmele noastre.

Luminița PERIANU

(Urmare din pag. 189)

telefon ca să-mi spună: Hai să facem filmul. Eu i-am răspuns că nu vreau să-l fac, pentru că nu vreau să lucrez un remake.

— Dar tu mi-ai propus să joc în filmul ăsta!

— Nu, nicidecum.

Mi-a propus, totuși, să reflectez la treaba asta și l-am recitit pe Cain. Prima oară cînd am citit cartea, am făcut-o pentru că îmi aminteam ce-a spus Camus despre ea și anume că îl inspirase să scrie **Străinul...** Am cerut apoi să mi se proiecteze filmul lui Tay Garneth, numai că am oprit foarte repede proiecția: lipsea din film spiritul lui James Cain. Cartea, așadar, nu fusese ecranizată. Pe urmă era Lana Turner cu rochiile ei albe... Mi-aduc aminte că nici lui Cain nu-i plăcuse filmul. Așa că din clipa în care mi-am dat seama că puteam să fac filmul așa cum îl înțelegeam eu, m-am decis să trec la realizare. Am repus povestea în contextul ei, acela al depresiunii, și am profitat de treaba asta pentru a aborda întîmplarea așa cum a gîndit și scris-o Cain. Nu o temă anume m-a atras în treaba asta, ci pur și simplu forța narativă a lui Cain. Nu făcusem pînă la **Poștașul...** niciodată un film cu o poveste expusă în mod tradițional și apoi trebuie să spun că m-a atras această trecere de la

În ultima sa realizare, *Femeia de alături*, François Truffaut a mizat totul pe noua lui descoperire actoricească: Fanny Ardant

patimă la ceva care este de domeniul poeticului.»

Remember

După o poveste scrisă de regretatul Șukșin și intitulată «Sărbătoarea copiilor», regizorii sovietici Renate și Iuri Grigoriev au realizat un scenariu despre care se spune că păstrează spiritul și gingășia șukșiniană. Este, de fapt, povestea unei mame care încearcă să-și salveze copiii în timpul celui de-al doilea război mondial, în condiții de-a dreptul năpraznice, în care gestul ei matern devine un act eroic. În rolul acestei mame apare actrița Ludmila Saizeva.

Cărți despre actori

A apărut de curînd în Statele Unite o carte despre Kim Novak intitulată chiar «Kim Novak în cinema». S-ar părea că toate aceste cărți scrise de fostele sau actualele staruri se bucură de un mare succes în fața publicului și editorialistica pe această temă este încurajată fiind socotită, la rîndul ei, un stimulent pentru viața cinematografului. După cum se știe, Kim Novak a fost unul dintre cele mai tipice staruri create de star-sistemul hollywoodian. După cum spune o comentatoare a acestei cărți, Sally Francis, în privința lui Kim Novak circulau chiar niște glume, și anume că într-o bună zi directorul studiourilor Columbia, furios că Rita Hayworth îi pricinuia mari necazuri la turnarea unui film, ar fi declarat: «Prima tînără care îmi iese în cale o fac mare actriță, indiferent cine ar fi și cum ar fi».

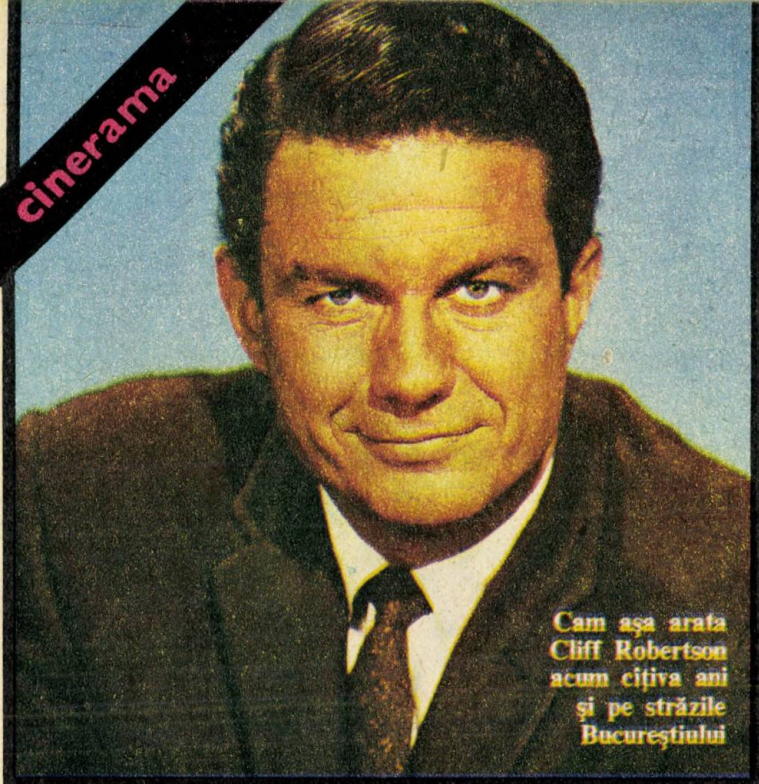
Kim Novak (născută la Chicago) a fost acea primă fată care i-a ieșit în cale producătorului furios, în acea zi benefică pentru ea. Biografia ei nu are nimic special. A părăsit școala ca să devină manechin de modă, să facă reclamă pentru frigidere și pentru aparate casnice. La Hollywood s-a înființat în 1953 așa, ca din întîmplare, într-un

→

cinerama

Nevoia de comedie trece și prin western: *Șerifule, te rog să nu mă sperii!* (cu revelația anului: Catherine Bach)

cinerama



Cam așa arăta Cliff Robertson acum cîțiva ani și pe străzile Bucureștiului

fel de călătorie de plăcere alături de doi prieteni. Prietenii s-au întors, dar ea a mai zăbovit prin cetatea filmului. A reușit să răzbească în lumea platourilor în ziua în care a fost aleasă alături de alte tinere ca și ea să apară ca figurantă într-un număr muzical interpretat de Jane Russell. A mai făcut vreo două filme care nu dădeau nici un fel de speranță și, în sfîrșit, într-o bună zi, regizorul Richard Quine a distribuit-o într-un rol ceva mai important, într-un film de mîna a doua. Regizorul a făcut însă o declarație de credință în talentul ei ceea ce i-a creat o oarecare reputație. Odată cu asta a început și cariera nu prea lungă, dar destul de răsunătoare a actriței care, într-o bună zi, a avut curajul să declare că s-a săturat de film. Astăzi ea trăiește o viață de fermieră, dar iată că pasiunea, nu se știe cît de reală, pentru film și-a făcut o scurtă apariție în viața ei, convingînd-o să apară într-un film de televiziune intitulat **Oglinda spartă**. Cartea care se ocupă de Kim Novak face, după cum semnalează cronicara sus-amintită, o trecere în revistă a filmelor, fiind din acest punct de vedere un util instrument de lucru și pigmentează cu viață personală o carieră socotită drept tipică. Suficient ca și cartea să se bucure de succes de public.

Filme pentru 1982

● Actrița poloneză Krystyna Janda a fost invitată să joace în Franța, în regia lui Yves Boisset într-un film de acțiune în care îl va avea ca partener pe Michel Piccoli. Ea va apare de asemenea într-un film de televiziune în R.F. Germania intitulat **Ce frumos poate fi un an!**

● În noul an va apare pe ecranele lumii și Maria Schell tot într-un film de televiziune al cărui titlu este **Doamna Jenny Treibel**, ecranizare a unui roman al lui Theodor Fontane.

● Studioul de filme Kadr din R.P. Polonă este pe cale să termine ecranizarea unui roman de Boleslav Prus, în regia lui Stanislaw Rozewicz. Filmul va purta titlul **Pensiunea domnului Latter.**

● Revine pe platouri cu un nou film și Jean Luc Godard care va folosi o distribuție foarte sonoră: Isabelle Huppert, de asemenea actrița Hanna Schygulla. Filmul va fi evident un film de autor, de la scenariu pînă la regie.

● **Viața merge mai departe**, se intitulează comedia cinematografică a realizatorului francez Moshe Mizraki cu Annie Girardot în rolul principal.

■

Coperta I

Irina Petrescu și **Amza Pellea:** doi mari actori pe care am dori să-i vedem cît de des pe scenă, pe ecrane și la televiziune

Fotografie de **Emanuel TĂNJALĂ**

Coperta IV

Alți doi membri ai familiei Ewing: Miss Ellie (mama) și Bobby (fiul). Și o știre de ultimă oră: actrița **Barbara Bel Geddes** l-a înfiat (de-adevăratelea) pe actorul **Patrick Duffy**

Almanah „Cinema" 1982

Redactor șef: **Ecaterina Oproiu**

Redactor responsabil al almanahului: **Alice Mănoiu**

Prezentarea grafică: **Ioana Statie**

Tiparul: Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" București

Exemplarul 25 lei

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

Sumar

Pag.

Editorial: Pacea: voința întregului nostru popor 3

«Cîntarea României»

● **Cinecluburile: un sfert de veac de pasiune și o ediție de calitate** — *Florin Velicu* 5

*

● **Muncitori și cineaști: șase schițe de portret** — *Lucia Bogdan* 7

*

Premiere românești din vară pînă în iarnă

● **Zece filme dintr-un an** — *Alice Mănoiu* 10

*

Panoramic românesc

● **Treizeci și cinci de regizori despre proiectele lor** . 12

A 7-a și celelalte arte

De la carte la ecran

● **Criticii și creatorii despre strategia ecranizărilor.** *Răspund: Dana Dimitriu, Nicolae Manolescu, Laurențiu Ulici, Mihaela Tonitza, Magda Mihăilescu, Natalia Stancu, Ion Popescu Gopo, Adrian Petringenaru, Dumitru Solomon* . 15

*

● **O întrebare retorică și mai multe răspunsuri** — *Silvian Iosifescu* 157

● **Utopii realizabile** — *Emil Manu* 156

*

Între scenă și platou

● *Convorbiri cu: Cătălina Buzoianu, Florin Fătulescu, Tudor Mărăscu, Al. Tocilescu, Alexa Visarion, Alexandru Tatos* . 26

*

● **Sărbătorind talentul** — *Beate Fredanov* 35

*

● **A fi sau a nu fi actor... în țara lui Shakespeare** — *Adina Darian* 60

● **Premiile de interpretare ale actorilor români între 1949-1980** 144

*

Pictură și cinema

● **Între Giotto și Rubliov** — *Dan Stoica* 30

A vedea, nu numai a privi

● **«Cum se influențează reciproc artele plastice și filmul?»** *Răspund: operatorii: Anghel Deca, Iosif Demian, Valentin Ducaru, Nicolae Mărgineanu, Doru Mitran, Nicu Stan* 36

*

Dialogul artelor

● **Filmul și fața nevăzută a artelor** — *Victor Mașek* . . 40

*

● **Arta artelor sau lăcomia nepedepsită** — *Nina Cassian* 34

*

● **Starea de grație** — *Aura Puran* 23

*

Filmul de artă și creatorii săi

● **Zece cineaști-pictori:** *Sabin Bălașa, Mirel Iliești, Titus Mesaroș, Eric Nussbaum, Adrian Petringenaru, Ion Popescu Gopo, Slavomir Popovici, Petre Sirin, Alexandru Sîrbu, Ion Truică* 69

*

Filmul de artă și criticii săi

● **Opinii despre documentarul românesc de artă semnate de criticii:** *Dan Grigorescu, Radu Ionescu, Andrei Pleșu* 70

*

Natura și decorul

● **Relația arhitectură-cinema — văzută de arhitecți și scenografi:** *Prof. univ. Cezar Lăzărescu, Sandu Miclescu, Mircea Ochinciuc, Sanda Voiculescu, Ștefan Antonescu, Marcel Bogos, Nicolae Drăgan, Dan Jitianu, Virgil Moise, Adriana Păun, Vasile Rotaru* 78

*

● **Gest, mișcare, dans** — *Virgil Toma* 117

*

● **Un caz de sinteză** — *Dumitru Solomon* 122

*

Muzica de film

● **Cineaști, nu-l uitați pe Enescu!** — *Iosif Sava* . . . 92

*

● **O suită de convorbiri cu compozitorii:** *Dumitru Capoianu, Adrian Enescu, Theodor Grigoriu, Lucian Mețianu, Tiberiu Olah, Cornelia Tăutu, Dorin Liviu Zaharia* 93

Montajul

● **Un băiat iubea o fată** — *Iulia Vincenz* 110

*

Cinema și televiziune

● **Orgolii și servituți de «artă bis»** — *Mirel Iliești* 125

● **Colocviul FIPRESCI — Milano '81: Cinema-Televiziune: Război rece sau coexistență pașnică?** 130

● **Filme pentru o seară?** — *Dan Necșulea* 135

*

Însemnări

● **Un miracol numit cinematograf** — *D.I. Suchianu* . . 138

*

Cum se naște filmul?

● **Răspund regizorii:** *Iosif Demian, Mircea Moldovan, Francisc Munteanu, Geo Saizescu, Timotei Ursu, Constantin Vaeni, Olga Zisu, Savel Stiopul* 74

*

Confesiuni poetice de: *Ioana Crăciunescu, Amza Pellea, Flavia Buref, Alta Victoria, Ernest Maftei, Emanoil Petruț, Radu Dunăreanu* 141

Festivaluri '81

● **Cannes, Pesaro, Moscova Cracovia, Pola, Varna, Costinești. Relatări de:** *Ecaterina Oproiu, Eva Sîrbu, Călin Căliman, Magda Mihăilescu, Alice Mănoiu, Roxana Pană, Eugenia Vodă* 42

În direct din:

● **New York, Hollywood, Beijing** 89

*

Arhiva Națională de filme la 25 de ani

● **Viața intimă și viața publică a peliculelor** — *Valerian Sava* 106

Ei despre lumea lor

● **Ingrid Bergman, Simone Signoret, Yves Montand, Vincente Minnelli — traduceri de:** *Adina Darian, Roxana Pană, Paul B. Marian* . . . 150

Copiii vedetelor

● **Născuți pentru a pierde? — traducere și adaptare de** *Rodica Lipatti* 160

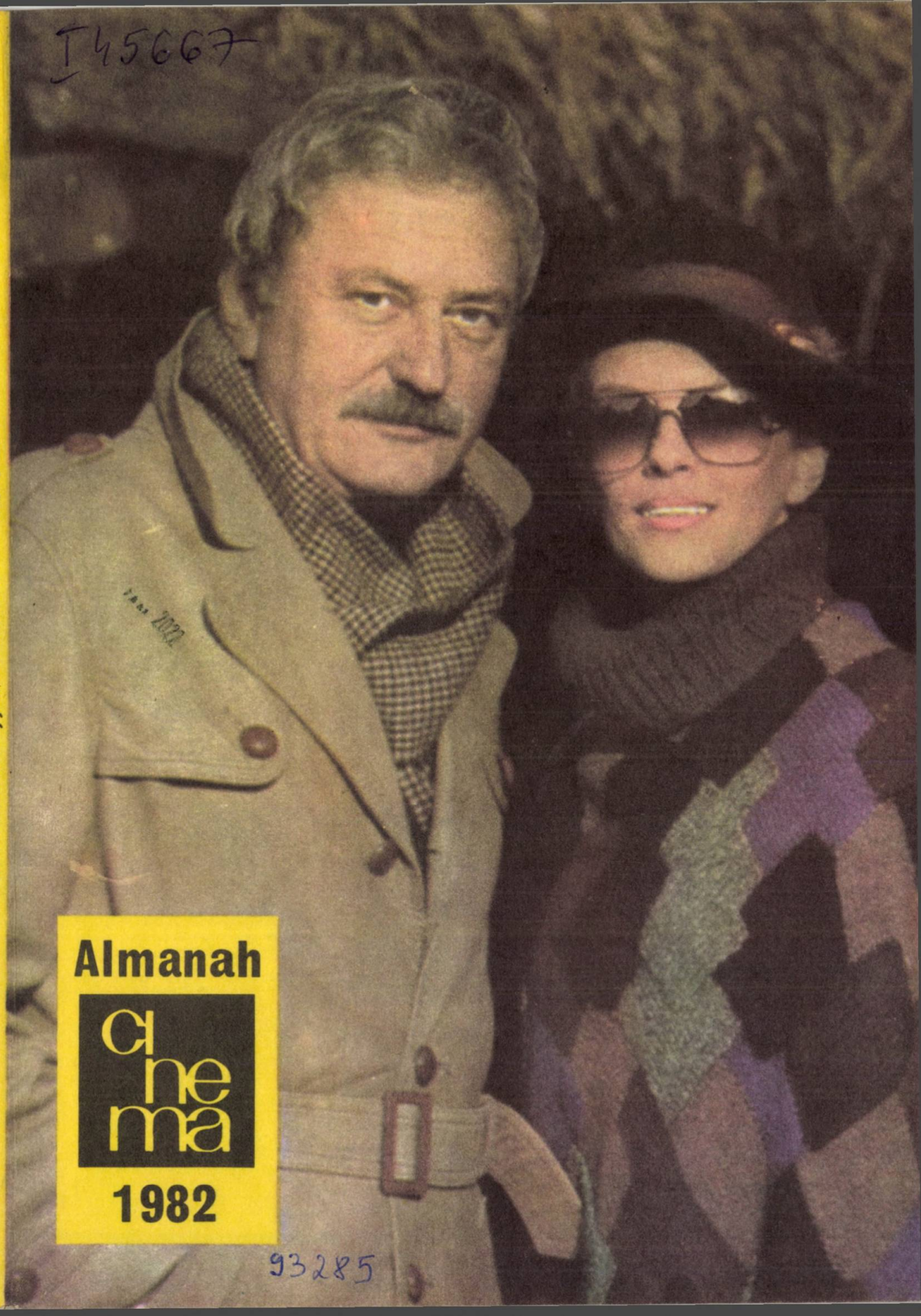
Cineumor

● **Mona Lisa — poveste și desene de** *Gopo* 156

Cinerama 173

I 45667

almanah „cinema“ 1982



Almanah cinema 1982

93285